

La Città Palinsesto

The City as Palimpsest

**Tracce, sguardi e narrazioni sulla
complessità dei contesti urbani storici**

**Tracks, views and narrations
on the complexity of historical urban contexts**



Tomo secondo

Rappresentazione, conoscenza, conservazione
Representation, knowledge, conservation

a cura di
Maria Ines Pascariello e Alessandra Veropalumbo

Federico II University Press



fedOA Press

La Città Palinsesto

The City as Palimpsest

**Tracce, sguardi e narrazioni sulla
complessità dei contesti urbani storici**

**Tracks, views and narrations
on the complexity of historical urban contexts**

Tomo secondo

Rappresentazione, conoscenza, conservazione
Representation, knowledge, conservation

a cura di

Maria Ines Pascariello e Alessandra Veropalumbo

Federico II University Press



fedOA Press

Federico II University Press



e-book edito da

Federico II University Press

con

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 6/II

Direzione

Alfredo BUCCARO

Co-direzione

Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELL

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

La Città Palimpsesto

Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici

Tomo II - *Rappresentazione, conoscenza, conservazione*

a cura di Maria Ines PASCARIELLO e Alessandra VEROPALUMBO

© 2020 FedOA - Federico II University Press

ISBN 978-88-99930-07-3

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

INDICE

15 | **Presentazione**

Presentation

ALFREDO BUCCARO

19 | **Introduzione**

Rappresentazione, conoscenza, conservazione

Introduction

Representation, knowledge, conservation

MARIA INES PASCARIELLO, ALESSANDRA VEROPAUMBO

PARTE I / PART I

Forme plurime di rappresentazione 'della e nella' città. Fra tradizioni di pensiero descrittivo e innovazioni di realtà immersive

Many different forms of representation 'of and in' the city. Between the traditions of descriptive reflection and innovations of immersive realities

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

CAP.1 Rappresentare l'architettura e la città: ieri, oggi, domani

Representing architecture and the city: yesterday, today, tomorrow

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

27 | **Rappresentare l'architettura e la città: ieri, oggi, domani**

Representing architecture and the city: yesterday, today, tomorrow

Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga

35 | ***Mad_media walls. Il muro come medium***

Mad_media walls. The wall as a medium

Maria Pia Amore, Giovangiuseppe Vannelli

43 | ***Imaginative realism then and now. La rappresentazione di spazi immaginari tra arte, scenografia e concept art***

Imaginative realism then and now. Designing imaginary spaces between art, scenography and concept art

Barbara Ansaldi

55 | **Immagini, persistenze, fantasmagorie: la rappresentazione della memoria urbana nel fumetto**

Images, persistence, phantasmagoria: the representation of urban memory in comics

Stefano Ascari

65 | **Narrare le immagini pittoriche delle città. Una mappa geocodificata in realtà aumentata per la città di Napoli**

Narrating the pictorial images of cities. A geocoded map in augmented-reality for the city of Naples

Greta Attademo

75 | **L'architettura tra le due Guerre a Napoli. Strumenti e metodi per rappresentare il cambiamento**

Architecture between the Two World Wars in Naples. Tools and methods to represent change

Mara Capone, Emanuela Lanzara

89 | **Il Palacio de Velazquez nel Parco del Retiro a Madrid. Analisi per la tutela e la valorizzazione dei luoghi**

The Palacio de Velazquez in the Park of Retiro a Madrid. Analysis for the safeguard and enhancement of the places

Davide Carleo, Martina Gargiulo, Luigi Corniello, Pilar Chias Navarro

97 | **Arte e poesia sui muri della città**

Art and poetry on the city walls

Valeria Cera, Marika Falcone

- 107 | Punti di vista impossibili nel palinsesto virtuale della città
Impossible points of view in the virtual palimpsest of the city
Vincenzo Cirillo
- 115 | Insediamenti religiosi in città
Religious settlements in the city
Luigi Corniello
- 123 | Matera, storytelling e cinema
Matera, storytelling and cinema
Angela Colonna, Antonello Faretta, Michele Claudio Masciopinto
- 131 | Il patrimonio UNESCO in Albania. Rilevare la città e l'architettura
UNESCO heritage in Albania. Survey of the city and the architecture
Angelo De Cicco, Vincenzo Cirillo, Luigi Corniello, Paolo Giordano, Ornella Zerlenga, Andrea Maliqari, Florian Nepravishta
- 137 | Le forme di rappresentazione dei ponti romani nel tempo
Forms of representation of Roman bridges over time
Tommaso Empler, Adriana Caldarone, Alexandra Fusinetti
- 147 | Esperienze visive nello spazio urbano
Visual experiences in urban space
Vincenza Garofalo
- 157 | La Quinta da Regaleira a Sintra: analisi e modellazione digitale
The Quinta da Regaleira in Sintra: analysis and digital modelling
Fabiana Guerriero, Gennaro Pio Lento, Luigi Corniello, Pedro Antonio Janeiro
- 167 | Leggere, indagare e conoscere il palinsesto urbano: metodologie innovative per il rilievo di via Nino Bixio a Maddaloni
Read, investigate and learn about the urban schedule: innovative methodologies for the survey of via Nino Bixio in Maddaloni
Domenico Iovane, Rosina Iaderosa, Sabrina Acquaviva
- 177 | Il Circo Massimo in realtà aumentata: un caso studio per conoscere e gestire aree archeologiche nel tessuto urbano e nella vita della comunità
The Circus Maximus in augmented reality: a case study to know and manage archaeological area in the urban fabric and in the life of the community
Luca Izzo
- 185 | Le nuove tecnologie della rappresentazione per la conoscenza e il progetto. L'architettura fortificata
New technologies of representation for knowledge and design. Fortified architecture
Valeria Marzocchella
- 195 | Spazi di appartenenza: il rilievo del nuovo Bazaar di Tirana
Spaces of belonging: the survey of the new Bazaar in Tirana
Enrico Mirra
- 203 | Disegnare il rito. Cartografia dell'occupazione effimera dello spazio pubblico di Siviglia
Drawing the rite. Cartography of the ephemeral occupation of public space in Seville
Javier Navarro-De-Pablos, Clara Mosquera-Pérez, María Teresa Pérez-Cano
- 213 | Frammenti narrativi. Il collage nella rappresentazione di architettura e città negli anni Sessanta
Narrative fragments. The collage in the representation of architecture and city in the Sixties
Manuela Piscitelli
- 221 | Città stratificate. Fotografia e montaggio nella rappresentazione dello spazio urbano
Layered cities. Photography and montage in the representation of urban space
Nicolò Sardo
- 229 | Nuove forme artistiche per nuove identità territoriali: strategie di rigenerazione urbana attraverso la street art
New artistic forms for new territorial identities: urban regeneration strategies through Street Art
Simona Rossi

CAP.2 Immagini e strumenti: stratificazioni, vedute, forme di città

Images and tools: layers, views, shapes of cities

DANIELA PALOMBA, MARIA INES PASCARIELLO

- 241 | Specie di scale. Disegnare per conoscere alcune scale del centro antico di Napoli
Species of stairs. Understanding by drawing some stairs of the ancient city of Naples
Luigiemanuele Amabile, Alberto Calderoni, Vanna Cestarello
- 247 | Ischia e Procida. La rappresentazione del 'limite'
Ischia and Procida. The representation of the 'limit'
Paolo Cerotto
- 255 | La lettura della città di Aversa tra immagini storiche, rappresentazioni e rilievi
The reading of the city of Aversa between historical images, representations and reliefs
Margherita Cicala
- 263 | Il capriccio come progetto urbano. Hubert Robert e il porto di Ripetta
The Capriccio as Urban Design. Hubert Robert and the Port of Ripetta
Fabio Colonnese
- 273 | Baldassarre Peruzzi e il progetto come palinsesto
Baldassarre Peruzzi and the design as a palimpsest
Fabio Colonnese, Marco Carpiceci
- 283 | La Versailles del Settecento: cartografie di città
The Versailles of the Eighteenth century: city cartographies
Domenico Crispino
- 291 | La rappresentazione dei caratteri della città mediterranea nella storia: il caso di Trapani e del suo territorio
The representation of the characteristics of the Mediterranean city in history: the case of Trapani and its territory
Salvatore Damiano
- 301 | Franciscan convents in undergoing transformations: fluttering pasts and futures of historical seraphic houses in Italy
Maria Angélica Da Silva, Annarita Vagnarelli, Fábio Henrique Sales Nogueira
- 311 | Catania nel nuovo corso del '900, dal Liberty al mare tra mappe e digitale
Catania in the new avenue of the XXth, from Liberty to the sea between maps and digital
Giuseppe Di Gregorio
- 319 | Lo 'schema frattale' di Ortigia: un palinsesto a più scale, dalla città all'edificio
Ortygia's 'fractal scheme': a multi-scale palimpsest, from city to building
Eleonora Di Mauro
- 329 | Il tracciato dell'antico Acquedotto Reale e il parco Superiore della Reggia di Portici
The historical route of the Royal Aqueduct and the Upper Park of the Portici Royal Palace
Raffaella Fusco, Mirella Izzo, Arianna Lo Pilato
- 337 | Mappe stellari e geometria sacra nel disegno delle città medioevali di Sicilia. Un'ipotesi archeoastronomica su Erice
Star Maps and Sacred Geometry in the design of the Medieval Cities of Sicily. An archaeoastronomic hypothesis about Erice
Gian Marco Girgenti
- 347 | Rappresentazioni di occasioni perdute tra negligenza e cecità
Representations of lost occasions between negligence and blindness
Francesco Maggio
- 357 | Il disegno delle forme evolutive delle nuove città
The evolving shapes design of New Towns
Giuseppe Marino
- 365 | Literary Language and Palimpsests of Chronometries: Representations of Urban Space in Bruno Schulz's Prose
Anca Matyiku
- 371 | Palinsesti materiali e immateriali per la riconfigurazione di una città priva di sembianze storiche
Palimpsest: material and immaterial reminiscences for the reconfiguration of a city without historical features
Caterina Palestini

- 379 | Preludes in surveying and drawing digital culture in geometric principles in the Treatise of Abraham Bosse
Nicola Pisacane, Alessandra Avella
- 393 | La città di Elbasan tra cartografie storiche e configurazioni attuali
The city of Elbasan among historical cartography and current configurations
Adriana Trematerra
- 401 | Indizi plurimi di persistenze nella città di Pescara
Multiple signs of persistence in the city of Pescara
Pasquale Tunzi
- 411 | Tracce territoriali. Olbia e il suo palinsesto ambientale
Territorial traces. Olbia and its environmental palimpsest
Michele Valentino, Antonello Marotta
- 419 | Napoli rappresentata dai suoi campanili. Un caso studio: il progetto PREVENT
Naples represented by its bell towers. A case study: the PREVENT project
Ornella Zerlenga, Vincenzo Cirillo, Margherita Cicala, Riccardo Miele
- 431 | *Analisi, narrazioni e disegni del palinsesto urbano*
Analyses, narratives and drawing of the urban palimpsest
Daniela Palomba, Maria Ines Pascariello

PARTE II / PART II

Conservare la preesistenza e favorirne la lettura. Il ruolo del Restauro per la città palinsesto

Preserve the pre-existence and support its reading. The role of Conservation for the city-palimpsest

RENATA PICONE, MARCO PRETELLI

CAP.1 Centri storici tra conservazione integrata e rigenerazione urbana. Approcci sostenibili per la loro salvaguardia *Ancient cities between Integrated Conservation and Urban Regeneration. Sustainable approaches to their protection*

ALDO AVETA

- 443 | Tra conservazione e rigenerazione dell'ambiente costruito: approcci adattivi e strategie operative per palinsesti resilienti
Between conservation and regeneration of built environment: adaptive approaches and operational strategies for resilient palimpsest
Alessandra Tosone, Virginia Lusi, Renato Morganti
- 451 | I centri storici italiani tra sicurezza e fruizione
Italian historical centers between safety and fruition
Renata Prescia
- 459 | Resti della città del passato e strutture della città del presente: una dialettica aperta
Ruins of the ancient city and the element of the present city: an open dialectic
Maria Grazia Turco
- 469 | Centri storici meridionali: verso quale futuro?
Southern historical centres: towards which future?
Giuseppe Abbate
- 477 | Vent'anni di trasformazioni della città vecchia di Genova. Premesse metodologiche per un'analisi urbana
Transformations of the historical city of Genoa since twenty years. Methodological approach for an analytic study
Rita Vecchiattini, Cecilia Moggia, Francesca Segantin
- 485 | Conoscenza e tutela per la rigenerazione urbana: il caso di un centro storico minore in Abruzzo
Knowledge and protection for urban regeneration: the case of smaller historical centers in Abruzzo
Michela Pirro
- 495 | La marginalizzazione dei centri storici in Sicilia. Fenomenologie, esperienze e strumenti di intervento
The marginalization of historic centres in Sicily. Phenomenology, experiences and planning tools
Maria Rosaria Vitale, Deborah Sanzaro, Chiara Circo
- 505 | Conservazione integrata e rigenerazione delle città storiche: restauro urbano/pianificazione nei Piani di Gestione UNESCO
Integrated conservation and regeneration of historic cities: urban restoration/planning in UNESCO management plans
Aldo Aveta

CAP.2 Le 'città palinsesto' ai tempi dell'UNESCO: un bilancio a cinquant'anni dalla Convenzione del 1972
The 'palimpsest city' at the time of UNESCO: an assessment fifty years after the 1972 Convention
ANDREA PANE, TERESA CUNHA FERREIRA

- 519 | L'invenzione delle 'rive della Senna', o il lento riconoscimento del patrimonio mondiale a Parigi
Inventing the 'Banks of the Seine', or the slow recognition of World Heritage in Paris
Laurence Bassieres
- 531 | Il sito UNESCO di Provins e le attuali sfide di gestione del patrimonio culturale tra conservazione e sviluppo turistico
The UNESCO site of Provins and the current management challenges between conservation and tourism development
Lia Romano
- 543 | L'area archeologica di Bagan in Birmania. Origini e contraddizioni dei criteri per il riconoscimento dei siti 'patrimonio dell'umanità'
Bagan's archaeological area in Burma. Origins and contradictions of the criteria for the World Heritage site's nomination
Simona Salvo
- 555 | Pressione turistica e monumenti nell'area UNESCO di Pisa
Tourist pressure and monuments in the UNESCO area of Pisa
Francesca Giusti
- 563 | UNESCO mania? Effetti positivi per la conservazione e valorizzazione dei siti emiliano-romagnoli
UNESCO mania? Positive effects for the conservation and enhancement of the Emilia-Romagna sites
Valentina Orioli, Andrea Ugolini, Chiara Mariotti
- 577 | Un itinerario UNESCO in crescita. 'Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale', dal riconoscimento del 2015 al dibattito attuale
A UNESCO itinerary in growth. 'Arab-norman Palermo and the cathedral churches of Cefalù and Monreale', from the 2015 recognition to the current debate
Zaira Barone
- 589 | Siti e paesaggi culturali campani della World Heritage List
World Heritage List sites and cultural landscapes of Campania
Claudia Aveta

CAP.3 Città, memorie, restauro. Il palinsesto urbano tra interpretazione e intervento sulle preesistenze
Cities, Memories, restoration. The urban palimpsest between interpretation and intervention on the pre-existing
BIANCA GIOIA MARINO, MARIA ADRIANA GIUSTI

- 603 | I palinsesti dell'edificio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: un approccio transdisciplinare per la conoscenza del patrimonio
The palimpsests of the building of the National Archaeological Museum of Naples: a transdisciplinary approach for the knowledge of the heritage
Bianca Gioia Marino, Amanda Piezzo
- 613 | Ephemeral Heritage: The Ottoman centre of Austro-Hungarian Sarajevo (1878-1918)
Philipp Heckmann-Umhau
- 623 | Palinsesti fisici, stratificazioni semantiche, modi del restauro architettonico
Physical palimpsest, stratification of meanings, ways of protection of architectural heritage
Lucina Napoleone
- 631 | Pompei stratificata attraverso il linguaggio cinematografico di Carlo Ludovico Ragghianti
Stratified Pompeii through the cinematographic language of Carlo Ludovico Ragghianti
Daniela Pagliarulo
- 641 | Archeologia dei relitti urbani. Luoghi abbandonati come dispositivi di lettura delle città
The Archeology of urban relics. Dismissed places as dispositifs to acknowledge cities
Emanuela Sorbo
- 651 | Paesaggi complessi nell'aretino: letture comparate e scelte di intervento sull'architettura fortificata e rurale tra Cortona e Castiglion Fiorentino
Complex landscapes around Arezzo: comparative interpretations and choices of intervention on fortified and rural architecture between Cortona and Castiglion Fiorentino
Iole Nocerino, Annamaria Ragosta

- 661 | Rovine e frammenti classici nei contesti urbani: dall'interpretazione dell'iconografia storica agli attuali strumenti di lettura e divulgazione
Ruins and classical fragments in urban contexts: from the interpretation of historical iconography to the current tools of interpretation and dissemination
Emanuele Romeo, Riccardo Rudiero
- 671 | Archeologia, architettura e restauro tra XIX e XXI secolo: dallo scavo alle Digital Humanities
Archaeology, Architecture and Restoration between the 19th and 21st centuries: from excavation to Digital Humanities
Maria Grazia Ercolino
- 679 | Interpretare, rappresentare, narrare. Memoria e luci sul Tempio di Adriano in Piazza di Pietra a Roma
Interpreting, representing, narrating. Memory and lights on Hadrian's Temple in Piazza di Pietra in Rome
Simonetta Ciranna
- 689 | Il Settizonio Severiano. Tracce del suo reimpiego dall'epoca di Sisto V (1585-1590) ad oggi
The Severian Septizodium. Traces of its reemployment from the Age of Sixtus V (1585-1590) until today
Alfonso Ausilio
- 697 | Cultura materiale e immateriale di Matera. Architettura, immaginario e identità
Tangible and intangible culture of Matera. Architecture, imagery and identity
Alessandra Lancellotti
- 705 | Una memoria urbana cancellata. Trasformazioni dell'area del porto di Salerno dal fascismo ad oggi
An urban memory erased. Transformations of the harbour area of Salerno from fascism to the present
Emanuela De Feo, Mariarosaria Villani
- 713 | Nuove stratificazioni per il Centro Antico di Napoli: una strategia progettuale tra via Duomo e vico Sedil Capuano
New stratifications for the Ancient City of Naples: a design strategy between via Duomo and vico Sedil Capuano
Ferruccio Izzo, Marianna Ascolese, Salvatore Pesarino
- 723 | Vucciria a Palermo: narrazioni contemporanee da Guttuso alla Street Art
Vucciria in Palermo: contemporary narratives from Guttuso to Street Art
Rosario Scaduto
- 733 | La Cascina di Margherita d'Austria a L'Aquila, tra persistenza fisica e oblio: la trasformazione di un luogo urbano non 'riconosciuto'
Margaret of Austria's farmhouse in L'Aquila, between physical persistence and oblivion: the transformation of an 'unrecognized' urban place
Carla Bartolomucci

CAP.4 La città nascosta. Restauro e progetto per la città sotterranea
The hidden city. Restoration and project for the underground city
LUIGI VERONESE, MARIAROSARIA VILLANI

- 747 | The underground in the stratified city: incompatibility, compromise or potentiality?
Daniele Amadio, Giovanni Bruschi, Maria Vittoria Tappari
- 755 | Risalire la città. Gli ascensori ipogei di Posillipo e Pizzofalcone a Napoli
Climbing up the city. The underground elevators of Posillipo and Pizzofalcone in Naples
Luigi Veronese
- 765 | *Hypogeum amphitheatr*. Conoscenza, restauro e miglioramento della fruizione dei sotterranei degli anfiteatri romani
Hypogeum amphitheatr. Study, restoration and usage improvement of Roman amphitheaters' subterranean
Luigi Cappelli
- 775 | Il culto misterico 'sotto la città'. Strategie di restauro, valorizzazione e ampliamento della fruizione per il Mitreo di Santa Maria Capua Vetere
The mystery cult 'under the city'. Restoration, enhancement and improvement of fruition capable strategies for the Mitreo di Santa Maria Capua Vetere
Ersilia Fiore
- 785 | La Città Sottosopra: il difficile rapporto fra scavo archeologico e livello consolidato della città contemporanea
The Upside-Down City: the difficult relationship between archaeological site and contemporary city
Diana Lapucci, Lucia Barchetta

- 793 | Archeologia, paesaggio, infrastrutture. I bunker di Cuma
Archeology, landscape, infrastructures. The bunkers of Cuma
Marianna Mascolo
- 799 | Conservare e valorizzare il patrimonio sotterraneo: casi studio piemontesi a confronto
Preservation and enhancement of the underground heritage: comparison of case studies in Piedmont
Manuela Mattone, Nadia Frullo
- 807 | Patrimonio sotterraneo emerso e sommerso. Il sistema dei rifugi antiaereo della Seconda Guerra Mondiale a Torino tra conservazione e valorizzazione
Underground submerged and emerged heritage. The system of Second World War air-raid shelters in Turin between preservation and enhancement
Emanuele Morezzi, Tommaso Vagnarelli
- 817 | Santarcangelo di Romagna: il sistema di strutture ipogee in rapporto al tessuto urbano storico tra tutela e valorizzazione
Santarcangelo di Romagna: the hypogean system in relation to the historic center between protection and enhancement
Mirko Petruzzi, Matteo Piscicelli, Marco Zuppiroli
- 829 | The case of the Cryptoporticus in Sessa Aurunca, a missed opportunity
Alessia Vaccariello

CAP.5 Stratificazione e restauro: leggere, interpretare e conservare il palinsesto architettonico
Layering and Restoration: Reading, Interpreting and Preserving the Architectural Palinsesto
RAFFAELE AMORE, MASSIMO VENTIMIGLIA

- 837 | L'area di Porta Maggiore a Roma: caratteri attuali di un nodo pluristratificato, problemi e strategie per la valorizzazione
The area of Porta Maggiore in Rome: features, problems and strategies for the enhancement of a multistratified hub
Maurizio Caperna, Lavinia Anzini
- 847 | Archeologia e contesto urbano. Il caso della Domus tardoantica alle pendici nord est del Palatino
Archaeology and urban context. The case of the late-ancient Domus on the north-east slopes of the Palatine hill
Flavia Marinos
- 855 | Il palinsesto architettonico come paradigma di lettura di un contesto urbano pluristratificato: dalla conoscenza all'interpretazione delle testimonianze per la valorizzazione
The architectural palimpsest as a paradigm for interpreting a multilayered urban context: from the knowledge to the interpretation of the testimonies for the enhancement
Michela Benente, Cristina Boido, Melania Semeraro
- 865 | Camminando sul passato: identificazione delle stratificazioni storiche e annotazioni critiche dal cantiere di restauro della pavimentazione del santuario di Maria Santissima di Gulfi a Chiamonte Gulfi in Sicilia
Walking on the past: identification of the historical stratifications and some critical notes concerning the restoration of the pavement of the Santuario di Maria Santissima di Gulfi in Chiamonte Gulfi, Sicily
Giovanni Gatto, Gaspare Massimo Ventimiglia
- 877 | Disvelare e conservare il palinsesto architettonico: il restauro del fronte chiamontano nella corte interna del Collegio dei Santi Agostino e Tommaso ad Agrigento
Unveiling and preserving the architectural palimpsest: the restoration of the Chiamonte's front in the internal courtyard of the Collegio dei Santi Agostino e Tommaso in Agrigento
Gioele Farruggia, Gaspare Massimo Ventimiglia
- 889 | Taras, Tarentum, 'Taranto Vecchia': problemi di conservazione e reintegrazione di una città in attesa
Taras, Tarentum, 'Taranto Vecchia': conservation and reintegration issues of a waiting city
Rossella de Cadilhac, Maria Antonietta Catella
- 901 | Contro il palinsesto
Versus palimpsest
Renato Capozzi
- 909 | Everyone Has a Past: Selective Heritage Definitions in National Contexts
Mesut Dinler

- 915 | Memoria, restauro, distruzione: la documentazione del tessuto urbano di Tor de' Specchi per l'isolamento del Campidoglio. Il caso di SS. Orsola e Caterina
 Memory, restoration, destruction: documenting Tor de' Specchi urban pattern for the isolation of Capitol. SS. Orsola and Caterina study case
Alessandro Mascherucci, Barbara Tetti
- 925 | Un complesso brano di città: il Plaium Montis di Salerno tra ambiziosi programmi e speranze disattese
 A very complex urban patch: the Plaium Montis quarter in Salerno between ambitious programs and dashed hopes
Valentina A. Russo
- 935 | Tracce palesi e nascoste da riconoscere, conservare e riconsegnare al futuro. Il fondaco di Corigliano Calabro
 Clear and hidden traces to recognize, preserve and return to the future. Fondaco in Corigliano Calabro
Brunella Canonaco
- 945 | Una metodologia di lettura applicata ad un centro urbano: Nola e la trasformazione dei suoi affacci
 A reading methodology applied to a city: Nola and the transformation of its urban facing
Emanuele Navarra
- 951 | Nola, valenze materiali per un bene immateriale. Innesti nuovi su tessuti antichi
 Nola, material values for an intangible heritage. New grafts on old urban fabrics
Saverio Carillo
- 961 | La città romana di Allifae, tra storia e contemporaneità
 The roman town of Allifae, between history and contemporaneity
Mariangela Terracciano
- 971 | Il Casamale e le sue mura: approcci gnoseologici per un'adeguata conservazione
 Casamale's district and its fortified walls: gnoseological approaches to their preserving
Marina D'Aprile
- 981 | I resti delle fortificazioni aragonesi di Napoli: un palinsesto dimenticato
 The remains of Aragonese fortifications of Naples: a forgot palimpsest
Raffaele Amore

Presentazione

Presentation

ALFREDO BUCCARO

Università di Napoli Federico II - CIRICE

Questa corposa raccolta di scritti, pubblicati in Collana CIRICE da FedOA Federico II University Press all'interno dei due tomi dedicati agli Atti del Convegno Internazionale sul tema *LA CITTÀ PALINSESTO. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici* (10-12 giugno 2021), costituisce un ulteriore importante contributo multidisciplinare al filone di studi volto ad analizzare la città attraverso lo studio del 'palinsesto' urbano che il nostro Centro di Ricerca porta avanti da un decennio attraverso i propri convegni biennali, la rivista *Eikonocity*, oggi accreditata in ANVUR, e le collane fridericiane open access *UrbsHistoriaemago* e *Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei*. L'opera si inquadra in modo coerente nella tradizione dell'attività del CIRICE in materia di storia urbana e di iconografia della città europea, di cui il Centro rappresenta, dal 1993, l'unica istituzione specificamente dedicata nel panorama nazionale e internazionale, ed è tra le punte più avanzate della storiografia nel settore.

Se, come ha ben evidenziato Michael Jakob, il paesaggio è «risultato artificiale, non naturale di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura», il paesaggio storico urbano, teatro della comunità che costruisce nel tempo i propri spazi, offrendone poi l'immagine, sarà «il risultato di una complessità sedimentata, fatta di creazione e trasformazione collettiva di lunga durata, progetto della comunità stessa» (Luisa Bonesio, 2002). Tra i tanti strumenti utili a decifrare questo complesso palinsesto, quello iconografico ci consente pienamente di riconoscere la memoria della città 'percepita' nella storia, sia dal punto di vista dei riferimenti materiali e visivi dei luoghi, sia dell'immagine complessiva di quella comunità, tramandata nel tempo.

Sulla scia delle riflessioni di André Corboz, che nel 2001, con la sua metafora «territorio come palinsesto», propose una nuova possibilità di indagine sulla complessità urbana, constatando che «il territorio non è un dato, ma il risultato di diversi *processi*», gli studi qui presentati si propongono di declinare il concetto di 'palinsesto' corboziano secondo cinque differenti ambiti disciplinari, corrispondenti ad altrettante macrosessioni del Convegno: archeologia, storia, storia dell'architettura, rappresentazione, restauro.

Il primo tomo, a cura di Francesca Capano e Massimo Visone, raccoglie le riflessioni rispondenti ai temi delle prime tre macrosessioni del Convegno. La prima si sofferma sulle relazioni tra il concetto di 'palinsesto' e l'archeologia urbana, quale eredità dell'antico, ancora oggi elemento vivo nel tessuto della città, di cui spesso costituisce materiale identitario, dunque in costante dialogo con il presente. La seconda macrosessione si propone di analizzare il rapporto tra città e storia attraverso tre focus: la lettura storiografica della *forma urbis* in relazione alle dinamiche di ordine sociale, economico, culturale e politico; le

trasformazioni funzionali e iconografiche che l'industria e il turismo hanno apportato alle città in età contemporanea; infine l'analisi dei centri minori nell'Italia interna contemporanea. La terza affronta la lettura del palinsesto urbano indagato sia direttamente, attraverso i suoi 'frammenti' architettonici, sia attraverso le fonti documentarie, testuali e iconografiche e la loro interpretazione critica quali testimonianze delle diverse epoche storiche, a partire dalla prima età moderna sino al Novecento.

Il secondo tomo, curato da Maria Ines Pascariello e Alessandra Veropalumbo, affronta il tema del palinsesto urbano dalla prospettiva delle discipline della rappresentazione e del restauro. Nella prima parte gli autori si interrogano sulle metodologie più avanzate in materia di analisi del palinsesto attraverso la sua rappresentazione; nello specifico, guardando alla città come ad un insieme di strati visuali in sovrapposizione, essi assumono quale oggetto di studio quelle nuove forme di arte – la *street art* e le nuove dinamiche museali – che interpretano la superficie muraria come un involucro architettonico mediatico conteso fra il ruolo tradizionale di limite, le tecnologie della visione e la nuova cultura digitale. Nella seconda parte, guardando alla città-palinsesto come sedimentazione di segni del passato da tramandare al futuro e, allo stesso tempo, come luogo della contemporaneità, si indagano le possibilità del restauro quale disciplina capace di tenere insieme passato, presente e futuro, con focus specifici su temi quali il rapporto tra passato e presente nei centri storici, la città sotterranea, il significato di paesaggio storico urbano e il ruolo dell'UNESCO in materia di conservazione e salvaguardia delle città storiche.

This substantial collection of papers is published in the CIRICE Series by FedOA Federico II University Press within two volumes dedicated to the Proceedings of the International Conference on the theme The City as Palimpsest. Traces, gazes and narrations on the complexity of historical urban contexts (10-12 June 2021). This work constitutes a further important multidisciplinary contribution to the line of studies aimed at analyzing the city through the study of the urban 'palimpsest' that our Research Center is carrying out since more than a decade by means of biennial conferences, of the magazine Eikonocity - now accredited by ANVUR - and of the university open access series "UrbsHistoriaelmago" and "History and iconography of architecture, cities and European sites". This book is coherently framed in the tradition of CIRICE activity in the fields of urban history and European city iconography: since 1993 the Center is the only specifically dedicated public institution in the national and international scene and it is among the most advanced scientific realities in this field of historiography.

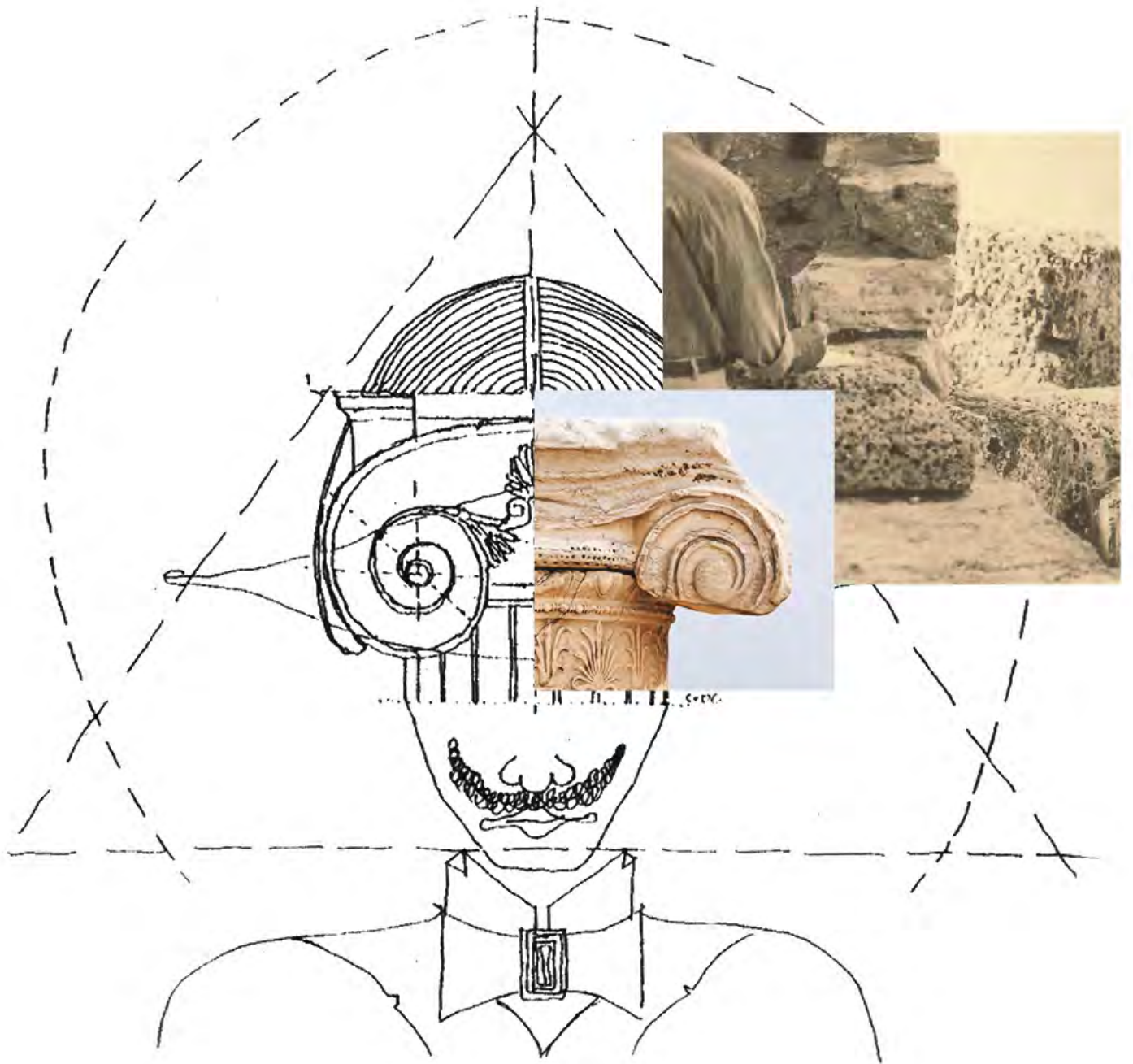
As Michael Jakob has well pointed out, the landscape is «the artificial, not natural result of a culture that perpetually redefines its relationship with nature», so the historical urban landscape - theater of the community that builds its spaces over time and then offers its own image - will be «the result of a sedimented complexity, made up of long-lasting collective creation and transformation, a project of the community itself» (Luisa Bonesio, 2002). Among many useful tools to decipher this complex palimpsest, the iconographic one allows us to fully recognize the memory of the city 'perceived' within history, both from the point of view of the

material and visual references of the places, and of the overall image of that community handed down over time.

In the wake of André Corboz's thought, who in 2001, with his metaphor «territory as palimpsest», proposed a new possibility to investigate urban complexity, noting that «the territory is not a given, but the result of some different processes», these studies aim to decline the Corbozian 'palimpsest' concept according to five different disciplinary fields, that are the Conference macro-sessions: archeology, history, history of architecture, representation, restoration.

The first volume, edited by Francesca Capano and Massimo Visone, collects the reflections on the topics proposed in the first three Conference macro-sessions. The first one focuses on the relationships between the 'palimpsest' concept and urban archeology, as a legacy of the ancient past, that is still today a living element in the fabric of the city, of which it often represents the material identity in a constant dialogue with the present time. The second macro-session aims at analyzing the relationship between city and history through three focuses: the historiographical reading of the forma urbis in relation to the dynamics of the social, economic, cultural and political order; the functional and iconographic transformations that industry and tourism have brought to cities in the contemporary age; finally the analysis of small towns in contemporary internal Italy. The third one deals with reading the urban palimpsest both directly, through its architectural 'fragments', and through documentary, textual and iconographic sources, that have been critically interpreted as evidence of different historical periods, from the early modern age to the twentieth century.

The second volume, edited by Maria Ines Pascariello and Alessandra Veropalumbo, addresses the topic of the urban palimpsest from the perspective of representation and restoration. In the first part, the authors question on the most advanced methodologies in the field of urban palimpsest analysis through its representation; specifically, they look at the city as a set of overlapping visual layers, taking as the object of study those new forms of art – the street art and the new museum dynamics – which interpret the masonry surface as an architectural media envelope disputed between the traditional role as a limit, the vision technologies and the new digital culture. In the second part, looking at the city-palimpsest as a sedimentation of signs from the past to be handed down to the future and, at the same time, as a place of contemporaneity, the authors investigate the possibilities of restoration as a discipline able to hold together past, present and future, with some specific focus, such as the relationship between past and present in historic centers, the underground city, the meaning of historical urban landscape and the UNESCO role in the conservation and safeguarding of the historic cities.



*Introduzione**Rappresentazione, conoscenza, conservazione**Introduction**Representation, knowledge, conservation***MARIA INES PASCARIELLO, ALESSANDRA VEROPALUMBO**

Università di Napoli Federico II

Questo volume accoglie le più recenti riflessioni attorno ai necessari fondamenti, teorici e di pensiero, nonché gli aspetti tecnici, artistici, tecnologici che portano a concepire la città e il paesaggio come palinsesto figurativo e fenomenologico. Città e paesaggio, infatti, continuamente soggetti a operazioni di cancellature e riscritture – in termini di progetto e restauro, di tutela e valorizzazione, di disegno e ridisegno – sono i testimoni visivi di come appare a noi il palinsesto oggi, grazie al connubio sempre più stretto fra tecnologie e strumenti di visione, in un'ottica proiettiva e trasformativa fortemente relazionale. Dal dibattito è scaturito un confronto tra sguardi diversi capaci di riconoscere, ciascuno a suo modo, peculiarità e prospettive del palinsesto urbano e territoriale; inoltre le applicazioni tecnologiche e strumentali che i singoli contributi compendiano consentono ai lettori e agli studiosi di orientarsi tra i frammenti di immagini, di architettura e di segni che nel corso del tempo sono stati lasciati dal lavoro incessante di stratificazione e riscrittura sia da parte di processi naturali che degli interventi dell'uomo.

Attraverso l'utilizzo analitico di piante, vedute e cartografie ritenute particolarmente significative in relazione ai diversi periodi storici, è possibile rintracciare gli indelebili segni della storia urbana che ci permettono di identificare la 'città palinsesto' e di approfondire le diverse fasi di crescita e sviluppo della città. Previa assunzione di precisi punti topografici, diventano *layer* sovrapponibili, capaci di narrare la qualità e il significato dello spazio architettonico e urbano, consentendo una lettura diacronica del processo evolutivo delle sue parti.

I contributi raccolti nel secondo tomo del Convegno Internazionale CIRICE, giunto alla sua nona edizione, analizzano la complessità degli interventi di rigenerazione urbana, da quelli che poco prendono in considerazione il palinsesto storico, venendo meno l'esigenza di conservazione delle parti stratificate delle città, a quelli che perseguono gli approcci più avanzati di indagine, con la definizione delle opportune modalità da applicare per la lettura, l'analisi, la salvaguardia, la conservazione e il rinnovamento della città.

La metodologia del palinsesto si propone di offrire, dunque, una conoscenza critica della forma urbana e delle sue stratificazioni, in molti casi capace di perseguire un'indagine quasi capillare sul tessuto architettonico e urbano. Gli studi esemplificativi e le analisi qui esposte diventano così riferimento aperto all'analisi dell'evoluzione dell'immagine urbana, dalle caratteristiche architettoniche a quelle materico-costruttive delle varie fasi di formazione e dei restauri pregressi. La lettura delle tracce della storia permette di approcciare al patrimonio costruito con un carattere complesso, intriso di consapevolezza verso il passato e di rispetto per le preesistenze, tanto da rendere possibile interventi equilibrati, volti a migliorare la fruizione delle architetture e dare un più coerente adeguamento funzionale.

Tra le immagini e i testi, si può notare la presenza di alcune immagini e testi che sembrano essere stati inseriti in modo casuale o come errore di formattazione. Le immagini mostrano frammenti di testo e simboli che non sembrano avere un significato chiaro. I testi sono brevi e sembrano essere stati inseriti in modo casuale o come errore di formattazione.

La raccolta dei contributi diventa, così, un'ulteriore occasione di riflessione e di confronto tra i più svariati ambiti disciplinari attinenti alla storia urbana, assumendo visuali differenti e utilizzando approcci diversi, ed include non solo le varie forme di iconografia, ma anche la fotografia, il post processamento digitale, il cinema e tutto ciò che riesce a cogliere la complessità e la ricchezza della stratificazione e che, in alcuni casi, influisce sulla percezione delle preesistenze e su eventuali scelte d'intervento. Le competenze interdisciplinari, supportate dalla ricerca d'archivio, dal rilievo diretto e indiretto dei luoghi, dallo studio della cartografia e dall'indagine iconografica, dalla documentazione di foto storiche, di scatti d'artista, di visioni attuali, permette di avere riscontri diretti sulla conoscenza, sulla catalogazione e sulla valorizzazione del patrimonio storico, architettonico e artistico della città.

L'unione degli sguardi e degli strumenti, raccolti e confrontati nel dibattito culturale che questo volume intende sintetizzare, danno vita, a loro volta, a vedute e cartografie spesso nuove che, nel loro insieme, costituiscono un imprescindibile repertorio di modi differenti di nominare in ogni tempo la città e il territorio: forme grafiche inedite non solo capaci di esprimere la coerenza e la ragionevolezza di un processo descrittivo, ma anche in grado di tradurre immagini e iconografie in concreto disegno spaziale.

This volume contains the most recent reflections on the necessary foundations, theoretical and thought, as well as the technical, artistic, technological aspects that lead to conceiving the city and the landscape as a figurative and phenomenological palimpsest. City and landscape, in fact, continually subject to erasing and rewriting operations – in terms of project and restoration, protection and enhancement, design and redesign – are the visual witnesses of how the schedule appears to us today, thanks to the increasingly squeezed between technologies and tools of vision, in a highly relational projective and transformative perspective. The debate resulted in a comparison between different gazes capable of recognizing, each in its own way, peculiarities and perspectives of the urban and territorial schedule; moreover, the technological and instrumental applications that the individual contributions summarize allow readers and scholars to orient themselves among the fragments of images, architecture and signs that over time have been left by the incessant work of stratification and rewriting both by natural processes and human interventions.

Through the analytical use of plans, views and maps considered particularly significant in relation to the different historical periods, it is possible to trace the indelible signs of urban history that allow us to identify the 'city palimpsest' and to deepen the different phases of growth and development of the city. After assuming precise topographical points, they become superimposable layers, capable of narrating the quality and meaning of the architectural and urban space, allowing a diachronic reading of the evolutionary process of its parts.

The contributions collected in the second volume of the CIRICE International Conference, now in its ninth edition, analyze the complexity of urban regeneration interventions, from those that little take into account the historical schedule, eliminating the need for conservation of the stratified parts of the cities, to those who pursue the most advanced investigation approaches, with the definition of the appropriate methods to be applied for the reading, analysis, preservation, conservation and renewal of the city.

The methodology of the schedule aims to offer, therefore, a critical knowledge of the urban form and its stratifications, in many cases capable of pursuing an almost capillary

investigation of the architectural and urban fabric. The exemplary studies and analyzes presented here thus become an open reference to the analysis of the evolution of the urban image, from the architectural characteristics to the material-constructive ones of the various stages of formation and previous restorations. Reading the traces of history makes it possible to approach the built heritage with a complex character, imbued with awareness of the past and respect for the pre-existing, so as to make balanced interventions possible, aimed at improving the use of the architecture and giving a more coherent functional adaptation.

The collection of contributions thus becomes a further opportunity for reflection and comparison between the most varied disciplinary fields relating to urban history, assuming different views and using different approaches, and includes not only the various forms of iconography, but also photography, digital post-processing, cinema and everything that manages to capture the complexity and richness of stratification and which, in some cases, affects the perception of pre-existing structures and any intervention choices. The interdisciplinary skills, supported by archival research, by the direct and indirect survey of places, by the study of cartography and iconographic investigation, by the documentation of historical photos, artist's shots, current visions, allows for direct feedback on the knowledge, cataloging and enhancement of the historical, architectural and artistic heritage of the city.

The union of the gazes and the tools, collected and compared in the cultural debate that this volume intends to summarize, gives rise, in turn, to often new views and maps which, taken together, constitute an essential repertoire of different ways of naming in every time the city and the territory: unprecedented graphic forms not only capable of expressing the coherence and reasonableness of a descriptive process, but also capable of translating images and iconographies into concrete spatial design.

PARTE I / PART I

Forme plurime di rappresentazione 'della e nella' città. Fra tradizioni di pensiero descrittivo e innovazioni di realtà immersive

Many different forms of representation 'of and in' the city. Between the traditions of descriptive reflection and innovations of immersive realities

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

La macrosessione propone una riflessione attorno a quei necessari fondamenti teorici e di pensiero, nonché a quegli aspetti tecnologici e artistici che portano a conoscere e rappresentare la città e il paesaggio come palinsesto. Di essi, continuamente soggetti a operazioni di cancellature e riscritture, le azioni del rilevare e del rappresentare sanno da sempre rivelare la complessità profonda e oggi, grazie all'efficace connubio tra procedimento manuale e tecnologia, riescono a comunicarne vivacemente l'essenza in un'ottica proiettiva e trasformativa, fortemente relazionale.

L'invito è a un'inversione del punto di vista orientato a una lettura diversa dell'esistente e alla definizione di una nuova immagine di città e territorio che ri-unisca la piccola e la grande scala rivedendo le proprie gerarchie.

The macrosession suggests a discussion about those necessary theoretical and thought foundations, as well as those technological and artistic aspects that lead to know and represent the city and the landscape as a palimpsest. Of these, constantly subject to operations of erasure and rewriting, the actions of detecting and representing have always known how to reveal the deep complexity and today, thanks to the effective combination of manual procedure and technology, they manage to communicate their essence in a projective and transformative perspective, strongly relational.

The invitation is to an inversion of the point of view oriented to a different reading of the existing and to the definition of a new image of city and territory that reunites the small and the large scale by revising its hierarchies.

Rappresentare l'architettura e la città: ieri, oggi, domani
Representing architecture and the city: yesterday, today, tomorrow

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

Nell'ambito delle tensioni attuali, che tendono a configurare nuove realtà urbane in tutto o in parte diverse da quelle storiche, si vogliono qui raccogliere studi e ricerche che propongono visioni sovrapponibili a scala urbana fondate sull'integrazione di una pluralità di risorse e potenzialità: dalla street art alle nuove dinamiche museali (museo diffuso, città-museo, ecc.), a nuove forme di spettacolarizzazione della città (eventi, allestimenti urbani, video-mapping, ecc.) che interpretano la superficie come un involucro architettonico mediatico conteso fra il ruolo tradizionale di limite, le tecnologie della visione, la cultura digitale. Pensando alla città come insieme di strati visuali in cui all'attualità si depositano, sovrappongono e accumulano segni plurimi, le discipline della rappresentazione aprono alla lettura di ri-composizione delle trame urbane capaci di dare forme diverse ai contesti storici.

In the context of current trends, which aim to configure new urban realities in whole or in part different from the historical ones, the aim here is to collect studies and research that propose overlapping visions on an urban scale based on the integration of a plurality of resources and potential: from street art to new museum dynamics (widespread museum, museum-city, etc.), to new forms of spectacularization of the city (events, urban settings, video-mapping, etc.) that interpret the surface as a media architectural envelope contended between the traditional role of limit, vision technologies, digital culture. Thinking of the city as a set of visual layers in which multiple signs are deposited, superimposed and accumulated, the disciplines of representation open to the reading of re-composition of urban plots capable of giving different forms to historical contexts.

*Rappresentare l'architettura e la città: ieri, oggi, domani**

Representing architecture and the city: yesterday, today, tomorrow

ANTONELLA DI LUGGO*, ORNELLA ZERLENGA**

* Università di Napoli Federico II

** Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Nell'ambito delle tensioni attuali, che tendono a configurare nuove realtà urbane in tutto o in parte diverse da quelle storiche, si vogliono qui raccogliere studi e ricerche che propongono visioni sovrapponibili a scala urbana fondate sull'integrazione di una pluralità di risorse e potenzialità: dalla street art alle nuove dinamiche museali (museo diffuso, città-museo, ecc.), a nuove forme di spettacolarizzazione della città (eventi, allestimenti urbani, video-mapping, ecc.) che interpretano la superficie come un involucro architettonico mediatico conteso fra il ruolo tradizionale di limite, le tecnologie della visione, la cultura digitale. Pensando alla città come insieme di strati visuali in cui all'attualità si depositano, sovrappongono e accumulano segni plurimi, le discipline della rappresentazione aprono alla lettura di ri-composizione delle trame urbane capaci di dare forme diverse ai contesti storici.

In the context of current trends, which aim to configure new urban realities in whole or in part different from the historical ones, the aim here is to collect studies and research that propose overlapping visions on an urban scale based on the integration of a plurality of resources and potential: from street art to new museum dynamics (widespread museum, museum-city, etc.), to new forms of spectacularization of the city (events, urban settings, video-mapping, etc.) that interpret the surface as a media architectural envelope contended between the traditional role of limit, vision technologies, digital culture. Thinking of the city as a set of visual layers in which multiple signs are deposited, superimposed and accumulated, the disciplines of representation open to the reading of re-composition of urban plots capable of giving different forms to historical contexts.

Keywords

Rappresentazione della città, rilievo della città, allestimenti urbani multimediali.

Representation of the city, city survey, multimedia urban installations.

1. Tradizione e innovazione nello spazio virtuale della rappresentazione

Negli ultimi decenni le discipline della rappresentazione sono state investite da una profonda trasformazione dovuta agli incessanti sviluppi delle tecnologie relative ai sistemi di acquisizione e di rappresentazione. Queste ultime hanno aperto campi di ricerca inesplorati, dando luogo a rinnovati approfondimenti e studi per la conoscenza della città e delle sue architetture.

Come è noto, tali tecnologie consentono di acquisire una grande quantità di dati in tempi molto contenuti, producendo modelli digitali esplorabili, capaci di dar luogo a nuove narrazioni e, implicitamente, di rigenerare la conoscenza, facendo rivivere la realtà in accordo con i diversi punti di vista da cui essa stessa viene osservata. In ogni epoca, infatti, i metodi di rilievo e di rappresentazione orientano lo sguardo, portando in luce aspetti inediti e mettendo a fuoco

* Antonella di Luggo è autrice del paragrafo 1, Ornella Zerlenga è autrice del paragrafo 2.

specificità del costruito nell'ambito del processo di interpretazione continua della realtà e della storia delle sue trasformazioni.

Accanto a ciò, la possibilità di immagazzinare molte informazioni ha posto nuove problematiche relative alla *usabilità* e alla condivisione dei dati, dando avvio a numerose ricerche e studi finalizzati a individuare metodi e sistemi capaci di garantirne l'accessibilità secondo livelli di fruizione diversificati. A tali considerazioni, va necessariamente aggiunta quella relativa alla recente accelerazione del digitale, che ha determinato nuovi rapporti con lo spazio virtuale e nuovi modi di percorrerlo e di conoscerlo, con l'esigenza di poterne fruire virtualmente con diversi livelli di approfondimento e in ragione delle tecnologie utilizzate. Queste ultime hanno pertanto oggi una nuova e più significativa responsabilità in quanto costituiscono il tramite tra la realtà e i dispositivi digitali intesi quali finestre virtuali sul mondo. E se ciò è vero rispetto a questioni già da tempo affrontate nel più ampio contesto della democrazia culturale – quale ad esempio quella della digitalizzazione dei beni culturali, dei musei virtuali, etc. –, oggi si assiste ad una più alta sfida che è quella di restituire conoscenza del reale a partire da sistemi immersivi di realtà virtuale.

Strumenti come street view o documentazioni digitali rese in foto equirettangolari dei luoghi di interesse, inizialmente intesi come esperienze ludiche volte a duplicare l'esperienza diretta, sono oggi dispositivi irrinunciabili per una conoscenza che prende avvio attraverso l'esperienza in remoto. Appare consolidata pertanto la necessità di individuare sistemi e procedure capaci di garantire l'attendibilità di tale esperienza virtuale sul piano informativo, visivo e percettivo.

In tale contesto di riflessioni, le tecnologie digitali 3D assumono un ruolo importantissimo soprattutto per la possibilità di predisporre documentazioni che forniscono dati metrici e morfologici dello spazio reale. Da vari anni tali tecnologie vengono largamente utilizzate sia attraverso l'utilizzo di scansioni laser 3D, sia attraverso la fotogrammetria digitale, dando luogo a nuvole di punti che restituiscono calchi perfettamente corrispondenti al reale, sia nelle determinazioni metriche, sia nella resa fotorealistica delle superfici, con la possibilità di documentare queste ultime con grandissima precisione. Inoltre gli attuali sistemi di elaborazione, grazie alla possibilità di integrare, all'interno di sistemi di nuova generazione (Reality Capture, Zephir), dati diversamente acquisiti, sia da sistemi TLS (Terrestrial Laser Scanner), sia attraverso CRP (Close Range Photogrammetry), producono modelli 3D ad elevata risoluzione, a cui è possibile associare dati informativi di diversa natura anche nell'ottica di sperimentare sistemi di fruizione interattiva (VR) e possibili applicazioni nel campo della gamification applicate al patrimonio architettonico e urbano ai fini della sua comunicazione, valorizzazione, promozione.

2. Costruendo immagini di città

Nell'analizzare le forme di rappresentazione simbolica della città nelle sue diverse identità epocali, la costruzione dell'immagine visiva a scala urbana trova oggi sostanza nell'innovazione tecnologica e nel rischio di un uso plurimo dell'immagine, che interessa l'involucro architettonico. L'uso mediatico e il rapporto fra contenuto dell'immagine e rischio della spettacolarizzazione della stessa (e dell'architettura) costituisce uno degli interrogativi critici di questa sessione. La rivoluzione informatica è stata una delle principali cause dell'esteso processo di modificazione, che ha coinvolto la cultura contemporanea nell'incredibile sviluppo dell'immagine visiva a scala urbana. Al suo fianco, la cultura della *street art* che, rinnovatasi nel suo linguaggio estetico, da espressione vandalica si è trasformata in 'arte urbana' ed è diventata occasione e risorsa per le locali amministrazioni

pubbliche per promuovere e sostenere programmi di recupero di edifici abbandonati così come di rinnovamento socioculturale delle periferie degradate.

La tecnologia si innova e, dunque, condiziona l'architettura riducendone fisicità e durata a favore della superficie e dell'effimero. All'attualità, anche i linguaggi artistici sono sempre più orientati verso nuovi strumenti di comunicazione e il video ha innescato un processo creativo continuo, fondendo più forme e integrando arte figurativa, letteratura, musica, danza, teatro, cinema, ecc. Al contempo, anche il mercato pubblicitario ha immediatamente intuito le capacità comunicative del video così come l'internet delle cose attraverso l'utilizzo diffuso di video-schermi e interfacce grafiche. La tecnologia ha modificato profondamente il *modus vivendi* della società, sia pubblico che privato, tanto che W. J. Mitchell [Mitchell 1997] afferma che l'abitare ha assunto oggi un nuovo significato: non più ripararsi in uno spazio architettonico ma collegare il nostro sistema nervoso a sistemi elettronici, che si trovano in prossimità. A tal proposito, diventa qui interessante richiamare l'attenzione su quanto già affermato da Maurizio Vitta nel 2010 quando rifletteva sul mutamento tecnologico della società, che ha portato l'individuo a occupare «uno spazio virtuale non coincidente più con quello tridimensionale dell'abitazione» ma lontano, indefinito, illimitato, impermanente [Vitta 2021]. Uno spazio virtuale, precisava Vitta, che attraverso la nuova «versione spettrale e immateriale del messaggio digitale, della comunicazione elettronica, del collegamento telematico» investiva l'interno domestico «con un mondo che ci si presenta ormai come pura immagine». La dimensione digitale e i nuovi *media* hanno ampiamente e variamente modificato vita quotidiana, società e cultura con continue sfide alle abitudini, all'uso del corpo, alle operazioni mentali. In tal senso, nell'interessante lavoro di Raffaele Simone dal titolo *Presi nella rete*, l'autore riflette attorno ai rischi di essere connessi ininterrottamente in una 'mediasfera', che si sostituisce alla realtà materiale e di cui non sono ancora del tutto chiari gli sviluppi e gli esiti prodotti nella mente [Simone 2012].

Anche l'architettura non è estranea a questo nuovo contesto storico e allo sviluppo travolgente delle nuove tecnologie digitali tanto che gli interventi artistici e progettuali recentemente prodotti richiamano l'attenzione sul tema dell'involucro e del rapporto fra progettazione, cultura architettonica e mondo digitale per un'operazione finalizzata alla costruzione di un nuovo senso dell'immagine visiva a scala urbana [Sacchi, Unali 2003]. Nell'epoca delle tecnologie della videoproiezione e comunicazione multimediale la città è diventata una nuova finestra sul mondo, un trasmettitore di immagini a scala urbana che ha sostituito quel 'televisore' a cui Ernest Gombrich nel 1982 associava l'inizio «di una nuova epoca storica in cui alla parola scritta succederà l'immagine» [Gombrich 1985], richiamando l'atmosfera dell'allora futuribile film *Blade Runner* o dei quartieri di Tokyo o Shanghai, che restituiscono un mondo globalizzato alimentato di immagini. In *Architettura senza* [Zennaro 2009], l'autore Pietro Zennaro riflette sulla circostanza che l'architettura contemporanea tende a concentrarsi sempre più sulla dimensione effimera ed epidermica di superficie dell'edificio tecnologicamente comunicativa, sfiorando il rischio (secondo alcuni) che in futuro i suoi fondamenti teorici possano divenire marginali fino a smaterializzarsi poiché assoggettati a un'idea di post metropoli di consumo e simulazione. L'attenzione progettuale appare volta all'interazione fra architettura e comunicazione audio-visiva per la restituzione di paesaggi urbani i cui limiti fisici accolgono eventi mediatici in cui la dimensione artistica è sempre più presente e aumentata.

Ma un altro spunto rilevante viene dal mondo dei videogiochi e di quanto questa realtà virtuale impatti sulla costruzione reale dell'immagine di città. I videogiochi (che hanno rappresentato la prima forma di videocultura digitale in sostituzione alle immagini televisive e cinematografiche) hanno prodotto in breve tempo scenari sempre più sintetici e immersivi, popolati da personaggi

e comunità virtuali con cui interagire e dove immagine e immaginazione, sensazione e performance rappresentano uno slittamento verso quella che Andrew Darley ha chiamato «estetica della superficie» [Darley 2006]. Regno virtuale per eccellenza dove restando immobili si compiono viaggi e azioni irreali, i videogiochi *action-adventure* costituiscono oggi le principali forme di intrattenimento di massa (e di serio pericolo psico-evolutivo per gli adolescenti), in cui la fruizione virtuale dei luoghi rappresentati (città e/o architetture) o il compiersi dell'azione avviene in scene digitali costruite secondo punti di vista impossibili o stati alterati della percezione visiva. Integrando più linguaggi, la costruzione di immagini visionarie della città affiora anche nelle sperimentazioni artistiche contemporanee per comunicare un disagio sociale non più sostenibile: dai panorami digitali di massive città cinesi, illusoriamente raffigurati da Yang Yongliang come paesaggi della dinastia Song; alle prospettive claustrofobiche delle megalopoli di Fabio Giampietro; agli scenari urbani fotorealistici ma inesistenti di Giacomo Costa; alle surreali prospettive da drone di Aydin Büyüktaş, che sovvertono la bidimensionalità dell'immagine [Zerlenga 2018].

La costruzione dell'immagine visionaria della città non può non richiamare alla mente la ricerca figurativa dei Futuristi sulla rappresentazione del movimento quale sequenza spazio-temporale dell'oggetto nel suo spostamento così come la ricognizione fotografica aerea in movimento attraverso cui i Futuristi celebrarono nuove visioni di città grazie alla nascente epoca dell'aviazione, audace e inebriante. Con l'aeropittura di futurista memoria gli orizzonti dell'immaginazione di un corpo in movimento si ampliavano e trovavano la sintesi dell'immagine figurata nelle percezioni rapide e simultanee del pilota. Sotto gli occhi del pilota in volo, la realtà terrestre si riplasmava cambiando radicalmente l'immagine percepita e innovando l'idea stessa di paesaggio e panorama: non più uno scenario 'turistico, letterario e romantico', come affermava Marinetti, ma un'unica immagine di un evento dinamico, capace di contenere in sé simultaneità, contiguità, compenetrazione [Marinetti 1931]. Secondo queste teorie e sulla base della nuova esplorazione aerea, la figurazione di paesaggio e città doveva rappresentare quanto percepito in movimento, innestando le radici in quella cultura della veduta della città dall'alto, che ha storia molto antica nella vista inusuale di un paesaggio urbano disegnato osservato da una sommità terrestre o da un campanile, alle geometriche costruzioni pseudo-assonometriche e/o prospettiche degli 'Atlanti di città', alle visioni in volo da altezze ancora maggiori grazie all'avvento della mongolfiera alla fine del XVIII sec. Con la mongolfiera (poi, dirigibile) e la macchina fotografica (antesignana degli attuali sensori) inizia la storia tecnologica del telerilevamento ('tele', dal greco 'da lontano') ovvero della possibilità di acquisire informazioni 'a distanza' per costruire l'immagine della città. Il fotografo Gaspar-Félix Tournachon (1820-1910), in arte Nadar, fu il primo a sperimentare questa tecnica per il rilevamento cartografico della città, poi seguito nel 1880 Arthur Batut (1846-1918), che utilizzò come piattaforma aerea un più economico aquilone, per giungere nel primo decennio del 1900 alla speciale fotocamera trasportata da piccioni, inventata da Julius Neubronner (1852-1932) e subito recepita dai militari, che la usarono come ispezione del territorio dall'alto. I volatili del gruppo bavarese *Pigeon Corps* furono, infatti, i fotografi aviari più famosi al mondo, trasportando in petto piccole e leggere macchine fotografiche. Ma il passo decisivo si ebbe il 17 dicembre 1903 quando il *Flyer*, primo velivolo più pesante dell'aria e con propulsione a motore, decollò pilotato dai fratelli Orville e Wilbur Wright compiendo il primo volo della storia. La meccanica del *Flyer* fu perfezionata da ingegneri aeronautici e durante la Prima guerra mondiale, per la prima volta e su vasta scala, l'aereo si impose sulla scena come strumento di rilevamento terrestre dall'alto. Tecnologia, questa dell'aerofotografia, che ispirò i Futuristi a nuove forme espressive di rappresentazione della città tramite il concetto 'visualismo cinetico'.

Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici



1: La rappresentazione della città: dall'architettura misurata all'architettura aumentata.

Con l'avvento della tecnologia digitale, trovano sostanza nuove immagini di città che, richiamando alla mente i dipinti panoramici in voga durante il XVIII e XIX secolo (ciclorama, diorama, ecc.), imperversano nella rete. Queste intriganti e inusitate immagini urbane mostrano le più iconiche città del mondo (Parigi con la Torre Eiffel, l'Empire State Building, Shanghai, e tante altre) come somiglianti a pianeti grazie alla peculiare tecnica della proiezione stereografica, che trasforma le foto panoramiche a 360° riprese dall'alto in immagini di forma circolare, poi ulteriormente manipolate con programmi digitali di trattamento dell'immagine visiva.

Tecnologia e creatività hanno tracciato e stanno tracciando nuove linee di ricerca per rappresentare oggi l'immagine della città e delle sue architetture. Non si sa dove porterà questo dibattito. Si può ipotizzare che esso potrà intersecarsi con quello dell'arte urbana: si pensi, per esempio, al recente intervento (marzo 2021) di JR artist a Firenze su Palazzo Strozzi con l'opera site specific *La Ferita*, che propone una riflessione sull'accessibilità ai luoghi della cultura nell'epoca pandemica del Covid-19. Al contempo, si pensi all'attuale contributo degli ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio e alle sue forme di fruizione di città e architetture [Luigini, Panciroli 2018] o, ancora, all'interrogativo su cui da più anni si sta discutendo attorno alla capacità delle strutture museali (tradizionalmente concepite) di trasferire cultura ai visitatori in forma virtuale e aumentata. Su questo quesito, le tecnologie della comunicazione e dell'informazione svolgono un ruolo rilevante, anche se non privo di criticità in relazione alle potenzialità legate a un loro corretto uso. Il concetto di museo è oggi profondamente cambiato: da contenitore fisico a nuova identità fluida e sensibile, capace di proporre esperienze di fruizione multisensoriale anche attraverso la cultura del videogioco [Pescarin 2020]. La dimensione digitale sta rinnovando e accrescendo le modalità di conoscenza e divulgazione con una costante interazione fra visitatore e opera nonché il coinvolgimento simultaneo di più dimensioni (corporee, emozionali, cognitive, sociali) e più linguaggi espressivi [Cirafici, Zerlenga 2020]. In tal senso, sta mutando il rapporto che il museo instaura con le opere poiché il museo stesso si sta trasformando in opera da fruire. Nuovi modi di concepire spazio e percorsi coinvolgono i visitatori in un continuo dialogo secondo una condizione oramai impermanente di opere e allestimenti essendo la politica culturale sempre più orientata a mostre ed eventi temporanei [Antinucci 2014; Martini 2016; Pezzini 2011]. Questi cambiamenti stanno interessando le città e le architetture, che le abitano: l'intento di questa Sessione di studio è, dunque, indagare lo sguardo che rende simbolica l'immagine dell'architettura e della città.

Bibliografia

- ANTINUCCI, F. (2014). *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Laterza.
- CIRAFICI, A., ZERLENGA, O. (2020). *WorldLikeSignMovie. Content switch*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- DARLEY, A. (2006). *Videoculture digitali. Spettacolo e giochi di superficie nei nuovi media*, Milano, Franco Angeli.
- GOMBRICH, E.H. (1985). *L'immagine visiva come forma di comunicazione*, in Id., *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, pp. 155-185 (ed. orig. 1982).
- LUIGINI, A., PANCIROLI, C. (2018). *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*, Milano, Franco Angeli.
- MARINETTI, F.T. (1931). *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina*, Firenze, Nemi.
- MARTINI, B. (2016). *Il museo sensibile. Le tecnologie ICT al servizio della trasmissione della conoscenza*, Milano, Franco Angeli.
- MITCHELL, W. J. (1997). *La Città del bits. Spazi, luoghi e autostrade informatiche*, Milano, Mondadori-Electa (ed. orig. 1996).
- PESCARIN, S. (2020). *Videogames, Ricerca, Patrimonio Culturale*, Milano, Franco Angeli.
- PEZZINI, I. (2011). *Semiotica dei nuovi musei*. Roma-Bari, Laterza.
- SACCHI, L., UNALI, M. (2003). *Architettura e cultura digitale*, Milano, Skira.
- SIMONE, R. (2012). *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti.

- VITTA M. (2021). *Nuovi modelli dell'abitare*, https://www.treccani.it/enciclopedia/nuovi-modelli-dell-abitare_%28XXI-Secolo%29/, consultato 10/04/2021.
- ZENNARO, P. (2009). *Architettura senza. Micro esegesi della riduzione negli edifici contemporanei*, Milano, Franco Angeli.
- ZERLENGA, O. (2018). *Usare immagini | Using images*, in «XY digitale, Immagine e società | Image and society», vol. 3, n. 6, lug.-dic., pp. 144-147.

Mad_media walls. *Il muro come medium* *Mad_media walls. The wall as a medium*

MARIA PIA AMORE, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il recinto-muro è indagato come dispositivo spaziale che segna un 'palinsesto orizzontale' strutturante la 'città dei recinti' di età moderna. L'eterotopica funzione manicomiale ha spesso cristallizzato pezzi di città entro la cornice dei propri recinti. Nel contributo si indagano alcuni interessanti casi studio – come il P. Pini di Milano e il S. Maria della Pietà di Roma – dove, passando sopra/dentro/attraverso muri, l'arte variamente supera/smaterializza/risignifica limiti e recinti.

The enclosure wall is investigated as a spatial device that marks a 'horizontal palimpsest' structuring the modern 'city of enclosures'. The asylum, as heterotopy, has often frozen parts of the city within the frame of its enclosures. The contribution investigates some interesting case studies – such as the P. Pini in Milan and the S. Maria della Pietà in Rome – where art, passing over/inside/through walls, variously exceeds/dematerializes/gives new meaning to limits and enclosures.

Keywords

Manicomio, recinto, arte.

Asylum, enclosure wall, art.

Introduzione

Se la città storica si è consolidata per stratificazioni, la città contemporanea si è ampliata per affiancamenti e giustapposizioni. Nel passaggio da un'idea di città 'per parti' ad una città 'per layer' [Stendardo 2013], gli elementi stessi deputati ad informare la città sono mutati. La consolidata tradizione di descrivere una città attraverso il rapporto pieno-vuoto entra in crisi: al vuoto si affianca un altro vuoto. Non è più il pieno, la volumetria, a conformare il vuoto, bensì un limite, una linea, un muro. L'elemento architettonico del muro si fa recinto, diviene dispositivo conformativo di una città che consuma suolo in maniera incontrollata; è cesura che descrive un rigido regime proprietario e funzionale, è l'elemento che altera le relazioni spaziali e sociali. La città di espansione novecentesca si è sviluppata instaurando un rapporto inedito e involontario con tutti quei luoghi che nel tempo erano stati recintati ed espulsi *extramoenia*. Stabilimenti industriali, macelli, cimiteri, manicomi sono divenuti inaspettatamente gli avamposti per lo sviluppo urbano del secolo scorso e intorno ad essi la città in estensione si è fatta, innervandosi lungo sempre più articolati filamenti infrastrutturali. Recinti fortemente connotati da logiche funzionaliste - il cui contenuto, sistemi più o meno complessi di architetture, è quasi sempre impiantato con logiche autonome ed endogene – descrivono una forma altra della città: una città di recinti, frazionata, frammentata ed incoerente.

Questa eredità del secolo scorso è al centro degli interessi di un progetto contemporaneo che si interroga sulla necessità di rielaborare e risignificare questi pezzi di città che affiancandosi l'un l'altro hanno disegnato una geografia complessa, un palinsesto orizzontale, fatto di recinti

e architetture cristallizzati nei propri perimetri. All'interno della magmatica città contemporanea il "recupero" di questi frammenti passa inevitabilmente per un ripensamento di questi recinti, per la ricerca di nuove soglie capaci di deformare i rigidi limiti. Questa operazione è più complessa di quanto non si sia portati ad immaginare: ciò diviene lampante se alla natura fisica della questione si aggiunge la componente immateriale. Spesso un muro non separa solo una proprietà da un'altra o sistemi urbani con diverse vocazioni funzionali; nel corso del Novecento il recinto si è affermato come l'elemento distintivo e caratterizzante delle foucaultiane eterotopie di deviazione [Foucault 2011]. Il recinto descrive e iscrive lo spazio destinato ad accogliere ciò che è ritenuto deviante e dunque ciò che la società – quella dei sani, dei giusti, dei vivi – vuole allontanare. Così, oggi, affrontare il tema del recinto si pone come questione più complessa se si guarda a quei recinti che, oltre alla dimensione fisica della questione, ripropongono slittamenti inevitabili sul piano etico. La città di recinti, dunque, assume una notevole importanza in relazione al tema del palinsesto per la necessità di indagare le inedite relazioni che un sistema urbano tradizionalmente inteso, caratterizzato da uno sviluppo pressoché verticale – quello che conforma lo stratificato palinsesto storico come sovrapposizione e sovraimpressione di segni che si avvicendano in uno stesso luogo – intesse con un sistema più recente connotato, invece, da un dilagante sviluppo a direttrice orizzontale: il palinsesto orizzontale della città dei recinti. L'eredità dell'architettura manicomiale otto-novecentesca – al centro di alcuni studi e ricerche condotte all'interno del DiARC – viene indagata nel presente contributo, a partire dal tema del confine e dall'archetipo del recinto, quale caso emblematico di una serie di luoghi in cui, in risposta all'abbandono, il muro diviene elemento eletto a dispositivo narrativo, superficie preposta ad accogliere memorie complesse mediante varie forme d'arte che descrivono questi luoghi in relazione a tempi molteplici: il loro passato, il loro presente e i loro possibili futuri.

1. Pensare un confine e costruire un recinto

Come scrive Zanini «Pensare un confine e costruire un recinto sono pratiche omologhe. Entrambe sono azioni che rispondono a un medesimo desiderio, quello di generare uno spazio cercando allo stesso tempo di controllarlo in qualche modo. [...] Pensare un confine e costruire un recinto significa inventare un ambito e racchiuderlo, circoscriverlo attraverso elementi che ne mettano in evidenza la sua dimensione, la sua forma, le sue funzioni» [Zanini 1997, 74]. La parola recinto, forma del participio passato del verbo recingere, archetipo dell'architettura, richiama una delle azioni più tipiche compiute dall'umanità: ponendo limiti e definendo tracciati, l'uomo esercita una selezione, assumendo come proprio un luogo specifico tra la pluralità di luoghi esistenti. I caratteri connotativi del recinto sono molteplici e riguardano morfologia e tipologia del sito e dell'elemento posto come dispositivo di delimitazione dello stesso. Esso è l'elemento di misura in grado di rendere leggibili le gerarchie proprie della città e del territorio. «Far architettura è essenzialmente far recinti. Il significato essenziale dell'architettura sta forse nel suo essere recinto, nel costruire un ambito spaziale controllato separando un interno da un esterno tramite un muro» [Di Domenico 1998, 8]. Nell'introdurre l'editoriale del primo numero della rivista «Rassegna», Recinti, dedicato appunto al tema, Vittorio Gregotti mette in evidenza il ruolo del recinto in architettura come atto di riconoscimento e delimitazione di una porzione di spazio dal mondo-natura, dall'esterno [Gregotti 1979]; lo spazio in seguito alla relazione che stabilisce con l'atto del recintare, con il recinto, assume delle caratteristiche tali da essere reso un 'interno'. Il confine del manicomio, il *limes* che separa lo spazio della follia da quello della ragione è un limite fisico, un recinto di «alte mura, filo spinato, rocce, corsi d'acqua, foreste e brughiere» [Goffman 1961, 34] come per ogni istituzione totale. La singolare identità del manicomio, i cui caratteri morfologici e tipologici derivano chiaramente dai complessi

ospedalieri – definiti da Guido Canella nell'introduzione al numero monografico della rivista *Hinterland* nel '79 dedicato all'architettura della salute come «sovraimpressione di una "città nella città"» [Canella 1979, 11] – si specifica proprio attraverso la definizione netta dei suoi confini: la cittadella manicomiale è luogo di cura della follia perché separata rigidamente dalla realtà esterna attraverso un segno netto; entro il confine di questo luogo 'altro' ulteriori linee, più o meno architettonicamente definite, sanciscono altre differenze e separazioni.

2. Manicomio, città aperta (?)

Tra gli elementi architettonici degli ex complessi manicomiali si riconosce dunque al limite un valore semantico capace di 'sintetizzare' l'identità stessa degli spazi della follia. Il recinto del manicomio può essere considerato l'elemento in cui si materializza il pregiudizio che la società ha nutrito – e nutre ancora – nei confronti della follia; il recinto definisce lo spazio della segregazione: il recinto diventa metafora della separazione e dell'esclusione. Sul piano fisico l'idea di limite come recinto di separazione ed esclusione può assimilarsi a quella del muro. Il muro sembra essere l'*extrema ratio* della paura, della debolezza politica, amministrativa e sociale. «Se l'Architettura è far recinti, se è separare un interno da un esterno, l'architettura è far muri» [Di Domenico 1998, 17]. All'interno del manicomio è il muro che divide il dentro dal fuori, il muro che separa le diverse parti del complesso, il muro che scandisce le stanze dei padiglioni. Appare quindi subito chiaro il motivo per il quale il movimento antistituzionale in Italia, che sul finire del '900 ha conquistato con la legge Basaglia la chiusura definitiva dei manicomii, abbia usato la metafora del superamento/abbattimento del muro come vessillo di una battaglia contro una psichiatria fondata sulla reclusione. «Abbiamo iniziato a immaginare che i muri da abbattere fossero quelli della sanità più complessiva. I muri del rapporto tra ospedale e territorio, tra medici di medicina generale e medici specialisti, tra università, facoltà di medicina, ospedali, servizi territoriali» [Rotelli 2015, 139]. Il desiderio di libertà di tutti gli internati prende la forma di un cavallo azzurro, di legno e cartapesta, Marco Cavallo, che, in testa ad un corteo di operatori e di pazienti, di artisti e di cittadini, l'ultima domenica di febbraio del '73 apre un varco, una breccia nel muro del manicomio di Trieste di cui era direttore Franco Basaglia. Ma non tutti i muri possono essere abbattuti... I due casi studio [D'Agostino 2017], di seguito riletti attraverso il tema del confine, l'archetipo del recinto e l'immagine sintetica del muro, si prestano ad essere particolarmente interessanti per una diversa interpretazione del valore e del peso della memoria dello spazio di esclusione all'interno della città palinsesto.



1: Collage a cura di Maria Pia Amore: Rem Koolhaas, *The Berlin wall as architecture, Field Trip, SMLXL, 1995* | *L'apertura dell'Ospedale Psichiatrico di Trieste, Marco Cavallo, 1973*.

3. 'L'arte dei pazzi'

Il riuso dell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini a Milano [Breckner, Bricocoli, Morandi 2004] è oggi per lo più concluso: la quasi totalità dei fabbricati liberati dalla sua chiusura è oggi diversamente utilizzata. Un circolo ricreativo, una chiesa di rito copto e un centro di accoglienza per senza fissa dimora sono dislocati nel parco. Una serie di strutture pubbliche offrono servizi in campo sanitario, sportelli e ambulatori, un *hospice* per malati terminali e comunità residenziali assistite. Insieme a queste funzioni: un teatro che gode di fama crescente, un ristorante *slow food* e un ostello sono gestiti da una cooperativa, Olinda, che impiega per il 50% personale svantaggiato in progetti di economia e inclusione sociale. Un ruolo fondamentale nel processo di apertura del recinto segregativo e di mediazione, attraverso nuove parti costruite, del tessuto nosocomiale con i brani urbani limitrofi è stato svolto dall'arte: opere di oltre 140 artisti, concepite in luogo dal 1993, raccolte e conservate dal MAPP – Museo d'Arte Paolo Pini – rappresentano un valore peculiare totalmente originale, che distingue l'ex ospedale di Affori dalla condizione espositiva e documentaria assunta da altri ex ospedali psichiatrici, divenuti musei di se stessi, luoghi spesso poco frequentati che commemorano il loro passato. Realizzato con la collaborazione del Dipartimento di Salute Mentale dell'Ospedale Niguarda, sorto e cresciuto tramite l'attività dell'associazione Arca, il MAPP rappresenta appieno un'interpretazione positiva della riforma Basaglia, qui impostata, come si legge sul sito, a «riscoprire il valore umano di coloro che sono affetti da un disturbo psichico anche molto grave, integrarli nella vita sociale e culturale, oltrepassando le barriere che ancora li segregano in un mondo a sé».

Il museo ha come luogo di riferimento lo spazio-galleria ricavato nel Padiglione 7 e inaugurato nel 2000, destinato a ospitare mostre temporanee di artisti impegnati in progetti terapeutici, eventi culturali e parte della collezione; nel tempo si è formata una collezione di rilievo internazionale che si arricchisce ogni anno di nuove installazioni e sculture. Parte integrante del museo sono le opere realizzate sui muri di alcuni padiglioni: muri che prima separavano diventano ora varchi che permettono di favorire un'integrazione sociale, rompendo l'isolamento e il pregiudizio che la gente ha nei confronti degli ex manicomi. Si legge sulla pagina online del museo che «le opere realizzate direttamente sui muri dell'ex manicomio sono espressione del valore intrinseco che racchiude ogni persona anche quando è gravemente malata nel corpo o nella mente». I murales appaiono in straordinaria sintonia con il luogo e molte opere ricorrono all'ironia, tra queste: l'opera di Martin Disler sul fronte del Padiglione 7 che somiglia a una sorta di danza macabra, il grande Fiore fuori di zucca di Stefano Pizzi e opere come la magnifica parete blu di Gusmaroli che inglobano i muri di quei padiglioni che prima 'ingabbiavano', gli stessi muri che i volti di Giovannini squarciano spuntando dal rivestimento in piastrelle degli interni.

La scelta di usare come supporto delle opere artistiche i muri dei padiglioni del Paolo Pini richiama alla memoria i numerosi disegni, le scritte e i segni che in molti ex manicomi sono conservati sui muri. Sulle mura esterne del padiglione Ferri dell'ex ospedale psichiatrico di Volterra, 180 metri di lunghezza per circa 160 centimetri di altezza sono ricoperti di graffiti e disegni racchiusi in cornici come fossero grandi pagine: sono i graffiti di Oreste Fernando Nannetti. Dal 1958 al 1973 NANOF, o NOF 4, come ama definirsi e firmarsi, 'scrive' incidendo il muro con la fibbia del gilet della divisa. Non parla Nanof: la sua parola, il suo testamento, è inciso su questo muro, dove comunica col mondo e con parenti immaginari, che descrive simili a lui, proprio come descrive gli alieni con cui afferma di essere in comunicazione telepatica.



2: Enrico Baj e Stefano Bini, dettaglio padiglione 1 Paolo Pini, Milano, foto di Miriam Sironi.

3: Santa Maria della Pietà. Gomez al museo della mente, novembre 2016, foto di Mimmo Frassinetti.



4: Museo Laboratorio della Mente, Studio Azzurro, Roma, foto interno, <https://www.museodellamente.it/>.

5: Oreste Fernando Nannetti, Manicomio di Volterra, stralcio foto di Antonella Di Tillo.

All'interno di una sala dell'Ex Ospedale Santa Maria della Pietà, è riprodotta fedelmente proprio parte dell'opera di Nanof ricoverato al Santa Maria dal 1948 al 1958 prima di essere trasferito a Volterra. Questa installazione è parte di un più complesso progetto museografico inaugurato nel 2000 ad opera di Studio Azzurro nel padiglione 6 dell'ex manicomio romano. 'Il Museo Laboratorio della Mente. Entrare fuori, uscire dentro' è un itinerario 'immersivo' narrativo attraverso le memorie del manicomio, per una lettura dell'alterità, delle sue forme e dei suoi linguaggi, che si sviluppa in parte all'interno e in parte all'esterno di un lungo muro trasparente, che, dividendo a metà l'intero piano, obbliga i visitatori a un continuo passaggio, fisico e percettivo, tra il dentro e il fuori del mondo del disagio mentale. Superato l'ingresso, alcune figure proiettate si scagliano impattando violentemente contro un muro trasparente

che divide l'intero spazio museale. «L'azione di schiantarsi contro una barriera invisibile riporta alla sua doppia natura dell'esclusione fisica e psicologica e sottolinea la gravità della violenza subita» [UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma 1, Studio Azzurro 2019, 34]. Il progetto di rigenerazione e risignificazione degli spazi dell'ex Santa Maria della Pietà è tutt'ora in atto. All'interessante intervento di Studio Azzurro fanno da contraltare una serie di murales che riqualificano gli spazi del parco dell'ex manicomio, superfici che descrivono un pezzo di città in trasformazione. Le opere che si possono osservare percorrendo i sentieri di questo manicomio a padiglioni disseminati a villaggio [Fondazione Benetton Studi e Ricerche 1999] sembrano sottolineare il valore del vuoto interno a questo recinto manicomiale mediante l'interpretazione dei muri quali supporti per un percorso museale a cielo aperto. «La facciata del Museo Laboratorio della Mente nel novembre 2016 ha assunto un nuovo volto con l'opera murale *Le cose che non si vedono* di Luis Gomez de Teran, aka Gomz. Questa esperienza ha arricchito il complesso di opere di arte urbana già realizzate nel corso del 2015 con il progetto autoprodotta *Caleidoscopio*, in cui 28 artisti, tra cui lo stesso Gomez, sono intervenuti negli spazi dell'ex manicomio di Roma Santa Maria della Pietà, oggi parco della Salute e del Benessere» [UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma 1, Studio Azzurro 2019, 87]. I due casi brevemente descritti testimoniano come l'arte, in tutte le sue accezioni performative, sia in grado di dare nuovo senso alle cose e allo spazio.

Conclusioni

Il contributo affronta in maniera strumentale il caso dell'arte negli ex ospedali psichiatrici – mediante il complesso manicomiale romano e quello milanese – al fine di illustrare una questione più ampia e transcalare. All'interno della città di recinti, gli ospedali psichiatrici si configurano come casi emblematici di luoghi che sembrano aver esaurito il loro tempo, testimoni di un patrimonio materiale e immateriale di non facile trasmissione: di memorie dolenti [D'Agostino 2016]. La consistenza fisica e non di questi oggetti disseminati nelle aree periurbane della città contemporanea sembra, nella maggior parte dei casi, essere immutata o quasi: un'estetica dell'abbandono sembra, insieme e per mezzo di poliedriche ed eterogenee forme artistiche, tenere in vita organismi urbani morenti e divenire occasione di rilancio proprio a partire dai recinti, da quei muri che divengono il supporto materico per l'arte. Il caso dell'ex Ospedale psichiatrico provinciale di Napoli 'Leonardo Bianchi' – mai realmente riattivato a differenza di Roma e Milano – manifesta in maniera palese questa immutata consistenza, mostrandosi ancora oggi nel suo seducente abbandono. Il Bianchi, nel suo stato di degrado conseguente alla chiusura, è una così forte metafora del perturbante [Vidler 2006] che i suoi muri sono divenuti supporto, sfondo e cornice di forme artistiche varie: set cinematografico – si veda il film 'L'intervallo' di Di Costanzo –, ambientazione per videoclip musicali – si veda la canzone 'Tu m'accir' dei Foja –, scena di spettacoli teatrali e servizi fotografici. Il Bianchi testimonia lo sforzo che l'arte oppone all'immobilismo dell'abbandono nei frammenti urbani dimenticati dietro ai recinti. L'abbandono è stato esaltato, raccontato e sublimato mediante l'arte. Questa operazione può essere letta anche come il tentativo di riscatto di un luogo che risulta schiacciato dal carico della pesante memoria che porta con sé.

Se l'obliterazione delle tracce è uno dei più grandi rischi per le memorie dei palinsesti della città storica, la progressiva formazione nei tessuti urbani di vuoti di memoria [Amore 2019] diviene il rischio analogo per il palinsesto orizzontale proprio della città dei recinti. Questa minaccia della perdita di 'memorie' alla scala urbana trova riscontro e confronto anche alla scala territoriale, laddove si considera il rapporto tra le Aree Interne e la metropoli come

analogo a quello che insiste tra i recinti eterotopici e la città per parti. Lo spopolamento e l'abbandono, in questo tempo fortemente segnato dalla gentrificazione, vengono raccontati sempre più spesso sui muri dei piccoli borghi: un racconto che diviene segno di protesta, desiderio di memoria, manifestazione di una presenza. Emblematico, tra i vari, è il progetto artistico a cura di Roberto Cremascoli e ad opera di Gianluca Vassallo 'La città invisibile' che trova spazio in dieci comuni dell'entroterra sardo: qui «Gianluca Vassallo usa l'arte per urlare. [...] La rabbia di Vassallo è il pretesto per scuotere gli animi contro la costruzione di muri che separano, contro tutti i nuovi muri in Europa, contro tutti i muri del mondo» [Cremascoli 2017, 131]. Questa digressione mette in tensione i casi studio citati con una dimensione più ampia della riflessione e del dibattito contemporaneo sulla città e sul palinsesto: la riflessione transcalare qui proposta mediante gli ex manicomi focalizza una questione metodologica rispetto all'agire sulla realtà contemporanea in alcuni suoi problematici luoghi, intrisi di memorie complicate. La trasfigurazione dei muri e dei recinti dei manicomi diviene efficace rappresentazione di possibilità oltre di risignificazione. Dunque, il recinto da dispositivo di limitazione diviene sempre più dispositivo di rappresentazione, una figura retorica per la poetica dell'abbandono: il muro come medium; mentre l'arte, che variamente supera, smaterializza, risignifica limiti e recinti, diviene il 'mass-medium' per dar voce a memorie complesse che risultano indicibili, o ancor più spesso inaudibili [Jedlowski 2009].

Bibliografia

- AMORE, M.P. (2006). *Relazioni inedite. La definizione del margine tra ex manicomi e città: appunti per un inventario*, Università Federico II, tesi di dottorato depositata in FedOA, Open Archive, Dicembre 2018.
- BRECKNER, I., BRICCOLI, M., MORANDI, C. (2004). *Recinti e barriere nello spazio e nella mente*, in «Territorio», nn. 28-31, pp. 129-136.
- CANELLA, G. (1979). *Editoriale*, in «Hinterland», nn. 9-10, pp. 9-13.
- CREMASCOLI, R. (2017). *Città in via d'estinzione*, in «Abitare», n.561, pp. 128-139.
- Rapporto sullo stato degli ex ospedali psichiatrici in Italia* (2017), a cura di A. D'Agostino, in «Festival dell'Architettura Magazine, ricerche e progetti sull'architettura e la città», n. 41.
- D'AGOSTINO, A. (2016). *In-between spaces. The former psychiatric hospitals, new urban ghosts*, in *In between scales*, Bucharest, Ion Mincu Publishing House Bucharest, pp. 859-867.
- DI DOMENICO, G. (1998). *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Roma, Officina Edizioni.
- FONDAZIONE BENETTON STUDI E RICERCHE (1999). *Per un Atlante degli Ospedali Psichiatrici pubblici in Italia. Censimento geografico, cronologico e tipologico al 31 dicembre 1999*, Treviso.
- FOUCAULT, M. (2011). *Spazi altri*, in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Udine, Mimesis Edizioni, pp. 19-32.
- GOFFMAN, E. (1961). *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York City, Vintage Anchor Publishing.
- GREGOTTI, V. (1979). *Editoriale*, in «Rassegna», n. 1, pp. 5-7.
- JEDLOWSKI, P. (2009). *Esperienza e memoria*, in *La traccia e la memoria*, a cura di L. Stendardo, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, pp. 41-56.
- Museo Laboratorio della Mente* (2019), a cura di UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma 1, Studio Azzurro, Milano, Silvana Editore.
- ROTELLI, F. (2015). *L'istituzione inventata*, in *L'istituzione inventata/Almanacco*, a cura di F. Rotelli, Merano, Alpha Beta Edizioni, pp. 130-148.
- STENDARDO, L. (2013). *Dalla città per parti alla città per layers*, in *Forme a venire. La città in estensione nel territorio campano*, a cura di F. Rispoli, Roma, Gangemi Editore, pp. 69-78.
- VIDLER, A. (2006). *Il perturbante dell'architettura*, Torino, Einaudi.
- ZANINI, P. (1997). *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori.

Sitografia

www.mapp-arca.it/ (febbraio 2018)

Imaginative realism then and now.

La rappresentazione di spazi immaginari tra arte, scenografia e concept art

Imaginative realism then and now.

Designing imaginary spaces between art, scenography and concept art

BARBARA ANSALDI

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il contributo vuole indagare come frammenti di città e di architetture reali, per mezzo di un'attività immaginativa, vengano combinati, riorganizzati e ricomposti in visioni realistiche ed evocative – seppur fittizie - di spazi immaginari. Tale pratica la ritroviamo già nella produzione di artisti e scenografi del XVIII secolo come G. B. Piranesi, i fratelli Galli da Bibiena, o nei capricci di Canaletto e Belotto, i quali attingono a un repertorio di immagini del reale, passato e presente, per reimpiegarle in nuove visioni dotate di grande potenza comunicativa e suggestiva. Allo stesso modo, oggi, nell'industria dell'intrattenimento tale prassi viene continuamente adoperata per dar vita a concept art raffiguranti luoghi d'invenzione (che molto ricordano i bozzetti scenografici e i capricci settecenteschi). Si tratta di evocazioni di universi immaginari, in cui convivono frammenti reali, derive fantastiche, contaminazioni chimeriche e pure invenzioni. Fil rouge che tiene insieme passato, presente e futuro della rappresentazione di spazi evocativi e immaginari è il ricorso alla prospettiva, capace di restituire immagini realistiche e verosimili anche di luoghi inesistenti e fittizi.

The paper tries to investigate how fragments of cities and architectures are combined, modified and rearranged through imaginative activity in realistic and evocative – but still fictitious – visions of imaginary spaces. Such practice can be found in the production of XVIII century artists and scenographers, such as G. B. Piranesi, the Galli da Bibiena brothers, or in the so-called capricci by Canaletto or Belotto. These artists draw from a repertoire of images of past and present reality, in order to create new visions provided with a strong communicative and evocative power. Similarly, today such process is constantly used in the entertainment industry to give life to concept art portraying imaginary places. Concept art has a lot in common with traditional theatre bozzetti and with the aforementioned capricci, especially for their capability of evocating imaginary universes in which fragments of reality, fantastic drifts, chimeric contaminations and pure inventions coexist. The fil rouge which binds hold past, present and future together is the use of perspective, capable of producing realistic and plausible images of fictional and non-existent places.

Keywords

Realismo immaginario, concept art, spazi immaginari, industria dell'intrattenimento, scenografia.

Imaginative realism, concept art, imaginary spaces, entertainment industry, scenography.

Introduzione

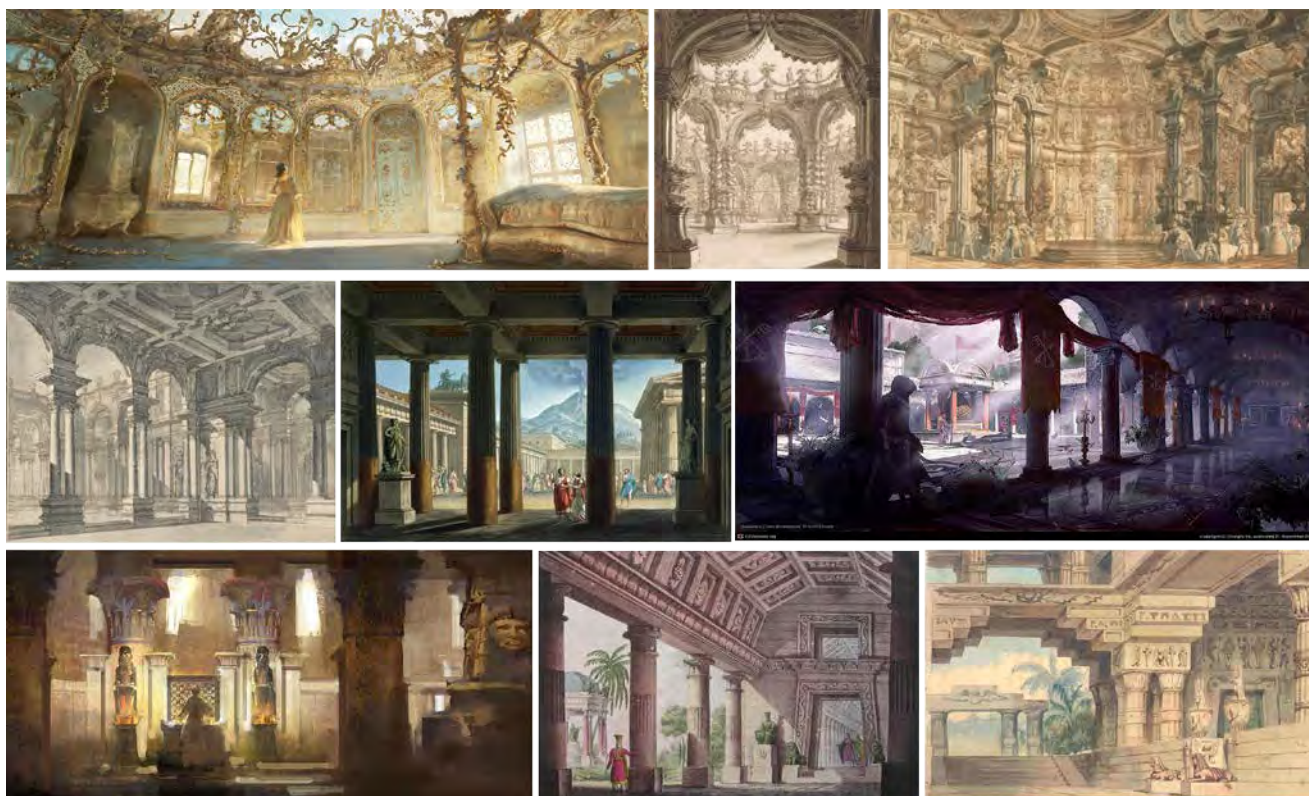
Artisti e architetti guardano al mondo in maniera immaginifica e in maniera altrettanto immaginifica costruiscono i loro mondi. In sostanza, la mente artistica è una mente poetica, o meglio, *poietica*, nell'accezione greca del verbo *poien* ovvero di creare, comporre, costruire,

produrre qualcosa. La mente poetica combina ragione e immaginazione per produrre nuove immagini che spesso e volentieri assecondano il suo desiderio di rintracciare e ritrovare forme predilette. «In quanto ‘costruttori di immagini’, architetti e artisti sanno che il vedere e l’immaginare sono intimamente legati» [Mayernik, 2013, 18]. Sebbene il vedere riguardi oggetti *fuori* dalla mente e l’immaginare si riferisca a quelli dentro la mente, entrambi si fondono liberamente nella pratica immaginativa di scomposizione e ricomposizione di frammenti di città e di architetture reali in una nuova *visione*. Ieri come oggi questo atteggiamento caratterizza la produzione di molti artisti, seppur con finalità e tecniche diverse che meglio riflettono le esigenze rappresentative e i bisogni dell’epoca in cui essi operano. Se scenografi come i fratelli Galli Bibiena combinavano immagini del reale per realizzare fondali dalla suggestiva teatralità o un’artista come Piranesi con le sue visionarie *Carceri* attingeva al repertorio dell’antichità romana in maniera molto simile a quanto facevano Canaletto o Belotto nei loro *capricci*, oggi ritroviamo analoghe sperimentazioni nel lavoro dei *concept artist* per l’industria dell’intrattenimento i quali danno vita a evocazioni di universi immaginari in cui convivono frammenti reali, derive fantastiche e contaminazioni chimeriche. A unire questi due mondi, apparentemente distanti nel tempo e nelle intenzioni, è il *medium* grafico che prediligono per conferire realismo e verosimiglianza alle immagini di luoghi fittizi: la prospettiva, regina dell’imitazione dei meccanismi della visione e della rappresentazione della realtà «così come la vediamo», capace di «trascrivere l’apparenza delle forme su una superficie piana» [Kemp 2006, 5], anche quando tali forme esistono solo nell’immaginazione di chi le ha progettate.

1. Imaginative realism then. L’arte di creare spazi immaginari tra bozzetti, *capricci* e fantasie architettoniche

Per ‘realismo immaginario’, meglio espresso con il termine inglese *imaginative realism*, si intende la pratica di assemblare creativamente, in un’unica composizione, architetture e paesaggi – o frammenti di essi – passati e/o presenti e da diverse localizzazioni geografiche, per mettere in scena un ‘mondo’ fittizio, mai esistito o che potrebbe potenzialmente esistere. Questo ‘mondo’ può essere sia completamente immaginario o caratterizzato da un certo grado di verosimiglianza e fedeltà ai riferimenti reali. In quest’ultimo caso, l’immagine si impone allo spettatore come una possibilità credibile e autentica in cui immagine e immaginazione, imitazione e invenzione, convivono in uno spazio artistico fittizio. La licenza artistica, d’altronde, permette alla mente di liberare l’immaginazione per esplorare derive rispetto alle convenzioni e alle norme, illuminandole, riformandole, ampliandone le possibilità. Un realismo immaginario pervade già i *bozzetti di scena* in uso in campo teatrale sin dal Rinascimento – i quali, a partire dal Barocco e ancor più nel XVIII secolo, acquistano inedita forza compositiva, dinamica, temporale e spaziale, generando suggestive immagini di spazi immaginari al contempo sorprendentemente realistici. Il bozzetto scenico, tradizionalmente realizzato in prospettiva, racchiude in sé, in un’unica immagine evocativa, tutte le informazioni necessarie per la successiva ‘messa in scena’, ‘traduzione spaziale’ di un’immagine bidimensionale concepita dall’immaginazione dell’artista-scenografo-pittore [Pagliano 2002]. In questo caso, le immagini prodotte hanno lo scopo specifico di comunicare ‘idee visuali’ a coloro che dovranno materialmente allestire la scena, configurandosi come il messaggero visivo tra l’ideatore e le altre figure coinvolte. Così inteso, il bozzetto teatrale non è un’opera d’arte indipendente ma piuttosto un «ambasciatore visivo di idee» [Pantouvaki 2010]. Se il teatro barocco fu il «trionfo dell’illusione» è merito soprattutto dell’opera dei Bibiena, i quali introdussero la ‘scena d’angolo’ per conferire estremo dinamismo e profondità amplificate alle scene. La scena d’angolo segna l’affrancamento del quadro prospettico dalla sua tipica e rigida posizione verticale e frontale

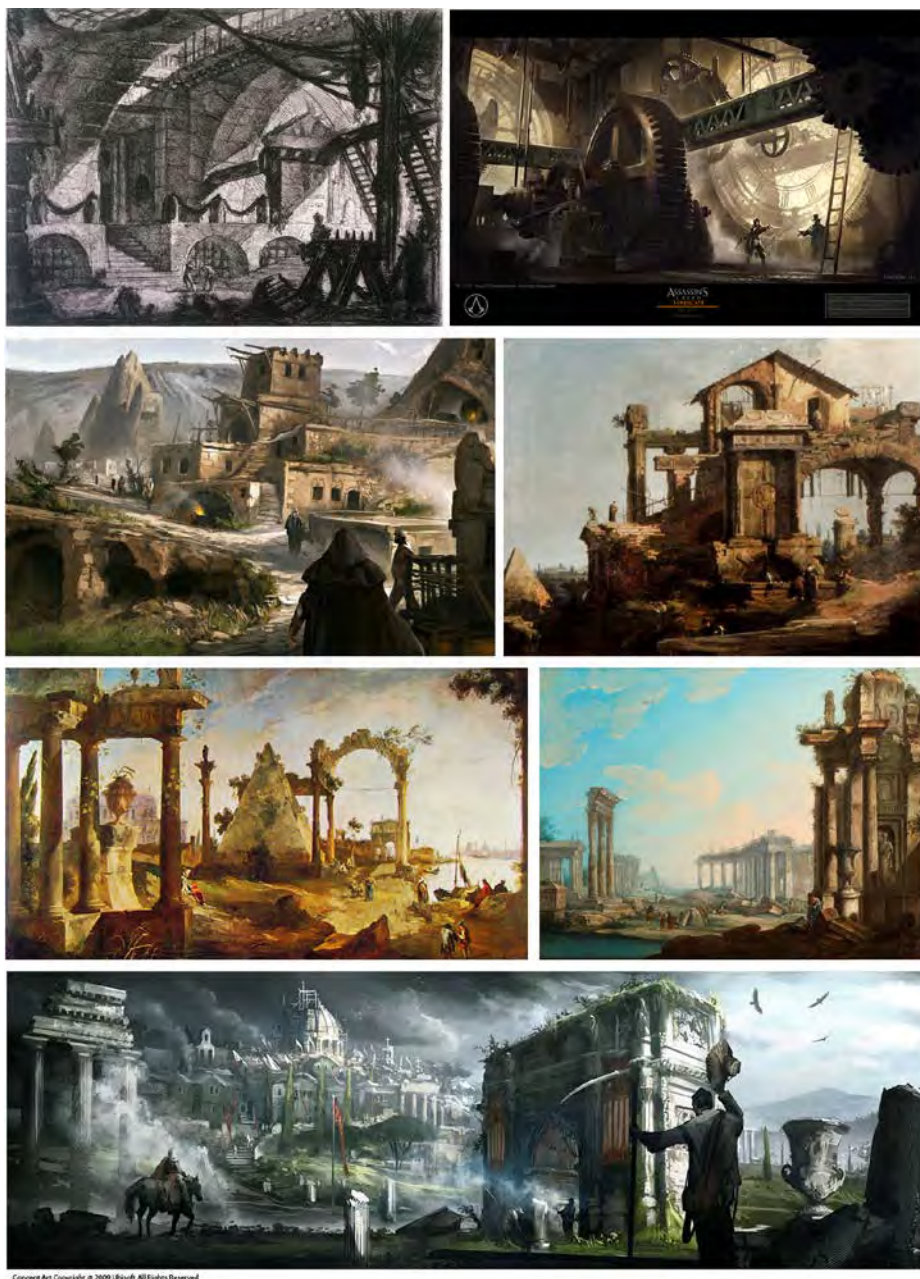
rispetto alla scena osservata di stampo rinascimentale, proponendo posizioni inconsuete e complesse tessiture di linee diagonali che fanno rimbalzare lo sguardo dell'osservatore da un punto all'altro seguendo linee oblique e portandolo a vagare nell'ambientazione che si dipana davanti ai suoi occhi. In questo tipo di immagini, il punto principale della prospettiva cade fuori dallo sguardo del pubblico, negando la classica posizione del punto di fuga unico collocato sull'asse centrale e «prefigurando una scena che si offra allo sguardo in posizione generica e, appunto, d'angolo, contribuendo a creare una grande suggestione illusionistica, agevolata ulteriormente da uno spavaldo ed efficace uso delle scale proporzionali – così che ogni singolo dettaglio della scena dipinta risulti credibile [...]» [Giordano 2002, 21]. L'effetto viene ulteriormente enfatizzato dallo stratagemma di collocare in primo piano angoli e porzioni degli elementi architettonici il cui taglio fotografico lascia intuire un estendersi all'infinito delle mastodontiche architetture che dominano lo spazio immaginario. Così, «le teorie di archi intersecantesi del Bibiena o le strade urbane che diagonalmente correivano fuori dai limiti visibili del palcoscenico rivoluzionarono la scenografia settecentesca» [Giordano, 2002, 21]. Più tardi, agli inizi del XIX secolo, Alessandro Sanquirico introdusse l'espedito di lasciare nell'ombra gli elementi in primo piano per indirizzare lo sguardo dello spettatore verso le luminose viste prospettiche dei fondali dipinti. Tali espedienti artistici oggi sono ampiamente sfruttati anche dai *concept artist*; in particolare, il disegno dei bozzetti di scena teatrali e la *concept art* condividono il medesimo potere evocativo e il ruolo di guida visuale per la costruzione delle scenografie, da un lato, e la realizzazione degli *environment* virtuali (e non) in cui si compirà l'azione cinematografica o videoludica, dall'altro.



1: collage di concept art e bozzetti scenici. Da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso: concept art di *Beauty and the Beast* (2017) di Karl Simon; scene d'angolo di Giuseppe Galli Bibiena del XVIII secolo; scena di Alessandro Sanquirico per *L'ultimo giorno di Pompei* (XIX secolo); concept art per *Assassin's Creed Brotherhood* (2010) di Donglu Yu; environment design per *Exodus* (2014) di Luigi Marchione; due bozzetti scenici di Lorenzo Guidicelli per *la Semiramide* di Gioacchino Rossini (XIX secolo).

Non è un caso, poi, che l'ultima fase della pittura prospettica italiana, da Pozzo a Canaletto, sia impossibile da comprendere, come osserva Martin Kemp, «senza tener conto della dimensione scenografica» [Kemp 1994, 159]. Difatti, il vedutismo settecentesco si impianta sul quadraturismo e sull'utilizzo della prospettiva a scopi illusionistici e il genere del *capriccio* sviluppa ulteriormente il tema della libertà creativa nella composizione delle vedute, introducendo la combinazione di elementi come edifici, rovine o altri elementi architettonici sia immaginari e fantastici che reali ed esistenti. Secondo la definizione di Lucien Steil, il capriccio è «un'invenzione pittorica che crea un'immaginaria o 'analoga' realtà mediante la combinazione di edifici o spazi esistenti con altri immaginari, spostando o ri-organizzando la loro collocazione e composizione all'interno di visioni suggestive» [*The Architectural Capriccio* 2013]. Al contrario di ciò che erroneamente può suggerire il termine, non si tratta di immagini 'capricciose' e bizzarre, ma, anzi, il capriccio segue le complesse regole del realismo figurativo e della rappresentazione – dotate di narrativa e semantica coerenti –, configurandosi come un dialogo tra reale e ideale, tra realismo e fantasia. Come rileva ancora Steil, il capriccio «non solo serve da mezzo per visualizzare, dare forma e illustrare idee ma anche e soprattutto per inventare e re-inventare, costruire e dipingere in quattro dimensioni (spazio, tempo, realtà e immaginazione) visioni urbane e architettoniche e *concept* [...], moltiplicando le stratificate relazioni tra edifici e spazi, città e paesaggio, luoghi e persone [...] mediante una varietà di narrative, immagini e scale di rappresentazione e attraverso una densa complessità metafisica e mitologica» [*The Architectural Capriccio* 2013, LIII]. Artisti come Marco Ricci e Giovanni Paolo Pannini e più tardi Canaletto e Bellotto giustappongono elementi familiari in modi non familiari, ne modificano la scala, li accostano a materiali di fantasia, 'montando' prospettive immaginarie in deroga alle regole del metodo scientifico-geometrico. La cultura scenografica del bozzetto dei Bibiena e le sperimentazioni dei maestri del capriccio confluiscono e si integrano nell'opera del poliedrico incisore, architetto e saggista Giovambattista Piranesi, genio indiscusso dell'affabulazione visiva, architetto dell'onirico e costruttore di utopiche visioni dell'antico. In lui, la prospettiva d'angolo teatrale si fonde con lo spirito visionario dei capricci per forgiare architetture maestose, ciclopiche, *dark* e oniriche grazie a forti effetti chiaroscurali, angolazioni innovative e scale impossibili che rivendicano la libertà creativa dell'artista. Nel corso della sua carriera, Piranesi matura un uso idiosincratico della prospettiva per dare priorità alla composizione e al senso di smarrimento, vertigine ed instabilità generato dall'osservazione delle sue fantasie architettoniche fatte di spazi fantastici e illimitati, come nelle celebri *Carceri*: «da nessuna parte, nelle *Carceri*, è possibile trovare una prospettiva ininterrotta; ogni volta che lo sguardo individua un movimento iniziale di approfondimento della prospettiva, questo viene interrotto da un pilastro, una colonna, un arco» [Zerbi 2014, 952], complice anche una linea d'orizzonte solo vagamente determinata e posta molto in basso. Le incisioni di Piranesi sono un'avventura architettonica fantastica i cui protagonisti sono navate, travi, archi, mura, torri, corridoi dalle dimensioni colossali e variamente combinati per creare ambientazioni capaci di suscitare una vasta gamma di impressioni ed emozioni; sono luoghi in cui le figure umane si riducono a mere comparse, piccoli personaggi il cui unico scopo è quello di «sottolineare l'altezza delle volte e la lunghezza delle prospettive» [Yourcenar 1991, 95]. Il potere mesmerico delle immagini piranesiane «offre all'osservatore schegge visive di spazi appartenenti a un Altrove, impiegando l'immagine come consapevole veicolo di presentazione» [Giordano 2002, 13]. Con Piranesi l'architettura è pienamente incarnata solo nel disegno e nelle visioni del suo autore, e non dunque nella produzione concreta: la prospettiva, di conseguenza, si configura come uno strumento atto a creare un'immagine intenzionalmente ambigua della realtà, di «un'architettura dove l'uomo si sarebbe dovuto confrontare con l'assurdità delle sue stesse

capacità d'astrazione» [Pérez-Gómez 1993, 258]. È già nota l'influenza dell'immaginario piranesiano sul cinema (es. Nolan, Ejzenstejn) e sul fumetto (es. François Schuiten) ed il potere evocativo delle sue incisioni è paragonabile a quello delle visioni prodotte dalla *concept art* per l'industria dell'intrattenimento. Oggi Piranesi sarebbe probabilmente un'entusiasta *concept artist*: «se mi proponessero di fare il progetto per un nuovo universo, sarei sufficientemente pazzo da tentare» è infatti una delle celebri massime dell'artista.



2: collage di concept art e dipinti. Da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso: incisione tratta dalle Carceri d'invenzione di Piranesi; concept art per Assassin's Creed Syndicate (2015) di Fernando Acosta; concept art per Assassin's Creed Revelations (2011); Bernardo Belotto, Capriccio con rovine antiche (XVIII secolo); Canaletto, Capriccio con rovine classiche (1723); Bernardo Belotto, Capriccio con Campidoglio (1742); concept art per Assassin's Creed Brotherhood (2010).

2. Imaginative realism now. La concept art per l'industria dell'intrattenimento e il caso Final Fantasy XV

Il termine *concept art* indica quel tipo di rappresentazioni utilizzate nell'industria dell'intrattenimento (videogames, cinema, animazione, serie TV e annessi forme di intrattenimento visivo) per facilitare la visualizzazione e il *design* di ambientazioni, mondi, personaggi, creature, costumi, che costituiscono 'l'architettura visuale' del progetto. Oggi, il *concept artist* è una figura chiave e un professionista a tutto tondo nel *business* dell'intrattenimento, in quanto ha il gravoso compito di immaginare nuovi mondi e dargli forma attraverso le proprie capacità di espressione grafica, producendo illustrazioni suggestive connotate da notevole forza comunicativa ed evocativa. Inoltre, la ricerca formale e figurativa è sempre di più supportata dalle tecnologie digitali, grazie alle quali il processo di elaborazione mentale che conduce dall'idea alla sua visualizzazione, dall'immaginazione alla rappresentazione, è stato notevolmente accelerato. Le immagini create dai *concept artist* rappresentano la scintilla per il successivo *visual development* del progetto, portato avanti dal resto del *team* di produzione e che approderà 'sul grande schermo'. Nello spazio di questo breve contributo, ci si riferisce esclusivamente alla branca dell'*Environment Design* (*concept art* dedicata alle ambientazioni quali città, architetture e paesaggi) che presenta diverse similitudini con la produzione di scenografi e artisti illustrata nel precedente paragrafo. In entrambi i casi si tratta di ideare e mettere in scena mondi fittizi, irreali o utopici, ma che in gradi e maniere diverse, conservano legami con la realtà; anche i *concept artist* attingono al repertorio del reale e dell'esistente per combinarne gli elementi variamente, in modi nuovi e inaspettati. In particolare, la *concept art* condivide con il bozzetto scenico il ruolo di guida e mezzo di comunicazione dell'idea a coloro che saranno incaricati di sviluppare il prodotto finale e con i *capricci* il *montage* creativo di elementi architettonici, urbani e paesaggistici. Inoltre, un *concept artist* fa affidamento ad un ricco e solido repertorio visivo basato su librerie fotografiche e *reference* supportato da un solido *background* artistico e conoscenza dei fondamentali artistici quali la teoria del colore e della luce, la composizione, la prospettiva (geometrica e atmosferica) e tecniche di *sketching* e pittura. Tutto è finalizzato a comunicare una proposta di '*look and feel*' esclusivamente visiva, rappresentando le ambientazioni realisticamente e dinamicamente [Lilly 2015] a partire da un input quali una sceneggiatura, una trama, una descrizione della 'cornice' in cui si svolge la storia. Il mondo in questione può essere basato su eventi reali o a sfondo storico, come un'interpretazione personale di una determinata epoca; oppure esso può essere puramente di fantasia, ispirato a riferimenti reali ma completamente d'invenzione, categoria all'interno della quale cadono mondi distopici e utopici. Queste ambientazioni difficilmente sono il prodotto della pura immaginazione; come abbiamo già sottolineato, conoscenza del reale e immaginazione interagiscono costantemente nella mente dell'artista e dunque le immagini realizzate hanno sempre radici – più o meno nascoste e profonde – nell'immaginario reale. Se è vero che ognuno vede ciò che conosce [Munari 2001], è anche vero che ognuno ri-presenta ciò che vede e, in senso più ampio, ciò che conosce in base alle proprie esperienze conoscitive [Florio 2012, 82]. Come Piranesi annotò tramite un'ingente mole di disegni le antichità romane per arricchire il proprio repertorio visivo e successivamente reimpiegarlo creativamente nelle *Carceri*, così un *concept artist*, facilitato dall'immediatezza e la velocità di reperimento di risorse che l'era contemporanea ci offre, come primo gesto del processo creativo si immerge in una completa e approfondita ricerca di *reference* coerenti con il tema assegnato e precedentemente analizzato e sviscerato a fondo. Tale 'libreria visuale' deve essere costantemente rinnovata e aggiornata per riuscire a rievocare immagini accattivanti da impiegare e combinare, come un

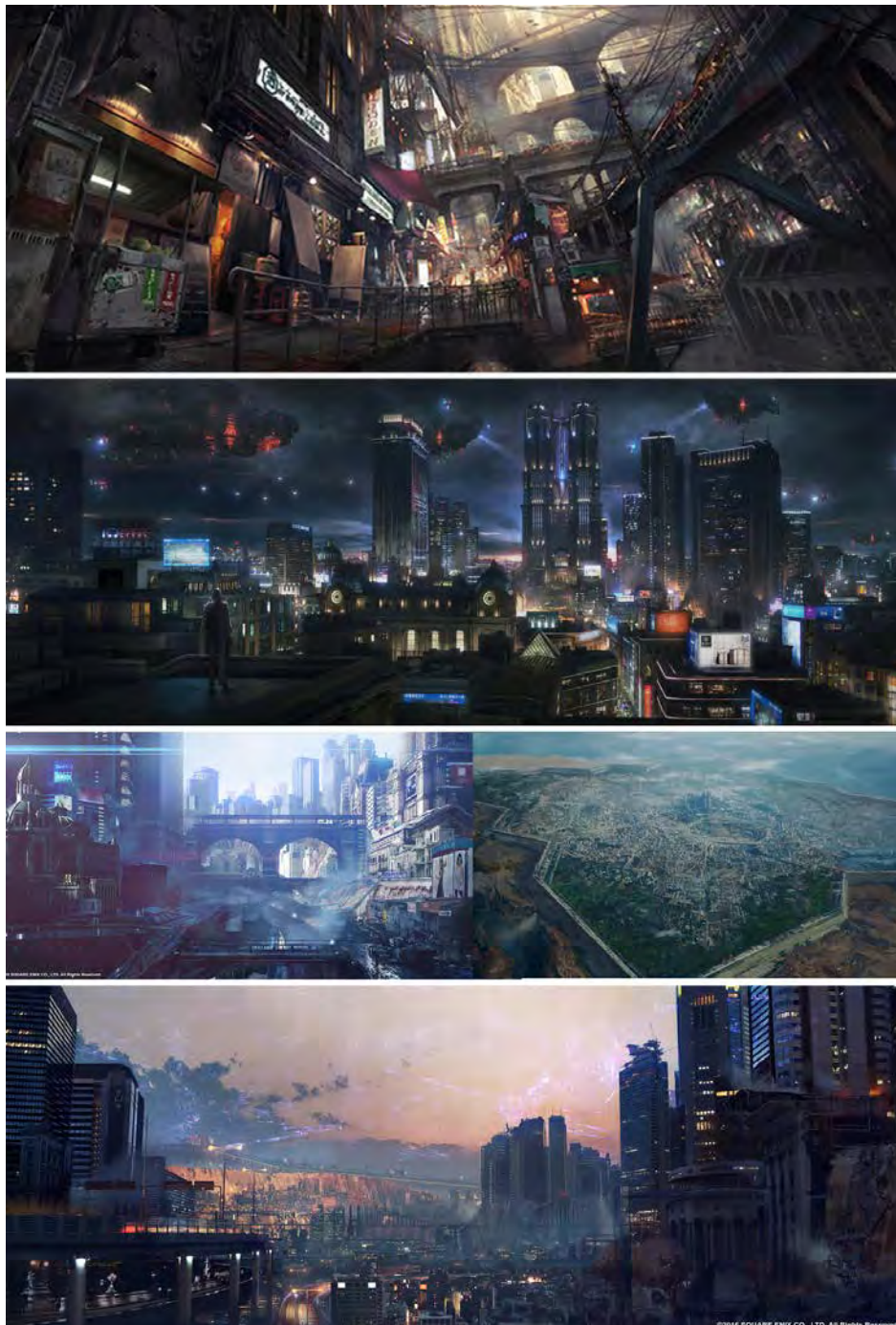
database di idee in continuo aggiornamento, da consultare per la ricerca di riferimenti per uno specifico progetto. Ciò è fondamentale affinché si abbia a portata di mano un repertorio di forme e *aesthetics* a cui attingere per creare immagini interessanti di ambientazioni ibride in prospettiva. Gli strumenti di rappresentazione di base impiegati da un *concept artist* sono in primo luogo la prospettiva lineare (a uno, due, tre punti di fuga), la composizione, il ragionamento sui valori tonali (detto anche *value composition* – in toni di grigio, tipici dei *thumbnail sketch* [Ansaldi 2019, 968]) – e la prospettiva atmosferica. Anche il *concept artist*, analogamente agli scenografi e artisti menzionati in precedenza, sfruttando il mezzo prospettico in maniera libera e creativa per assecondare il fine principale: comunicare l'idea di uno spazio immaginario, di una 'visione'. Ancora, negli *environment design* torna la figura umana piranesiana, funzionale solo a rendere le dimensioni, la scala e la maestosità degli scenari rappresentati. Tra gli esempi da citare (troppi per lo spazio concesso da un *paper*) c'è sicuramente il continente di Eos che fa da sfondo e da anima pulsante a *Final Fantasy XV*, l'ultimo capitolo di una saga targata *Square Enix* che ha fatto la storia dei videogiochi ambientati in universi immaginari. Nella sua ultima fatica, *Square Enix* ha tentato di calare la propria storia in una contemporaneità fittizia mettendo in scena una 'fantasia contemporanea'. In un armonico equilibrio tra paesaggi naturali e scenari urbani, spiccano in particolare le tre principali città: Insomnia (fig. 3), una metropoli 'nipponica' circondata da colossali mura di cinta a pianta stellare (che ricordano alcune utopie rinascimentali), caratterizzata da brani urbani che sembrano partoriti dalla mente di Yakov Chernikov; Lestallum (fig. 4), una piccola e folkloristica città inequivocabilmente ispirata a L'Avana; infine Altissia (fig. 5), che riprende il modello della città sull'acqua di Venezia mescolandolo ad architetture, quali torri e cupole, che rimandano chiaramente all'architettura fiorentina rinascimentale e alle antichità romane, configurandosi come un'innegabile tributo all'Italia. In quest'ultima convivono – proprio come una vera città storicamente stratificata – diversi linguaggi architettonici tra cui il verticalismo gotico del maestoso accesso alla città, cupole che ricalcano il modello brunelleschiano di Santa Maria del Fiore, canali solcati da gondole, ciclopiche statue classiche, palazzi che richiamano l'inconfondibile architettura lagunare e persino una basilica di San Marco riveduta e corretta. D'altronde, la città stessa può considerarsi un capriccio con la sua fantastica stratificazione di invenzioni spazio-temporali, la sua originalità compositiva e i suoi sorprendenti *collage* a scala urbana e architettonica. Oltre alle città, gli scenari di *Final Fantasy XV* consistono in terre selvagge e sconfinite, in cui spiccano alcuni *landmark* geografici come la faglia di Cauthess e il vulcano Ravatogh; sono paesaggi naturali percorsi da lunghe strade che collegano i principali centri cittadini e le stazioni di servizio che strizzano l'occhio all'*America on the road* dei *diner*, dei *ranch* e delle *highway*. Questo sfaccettato e complesso universo alternativo nasce proprio dalle immagini evocative in prospettiva dei *concept artist* che hanno contribuito a forgiare il carattere, le atmosfere e il "senso of place" dei luoghi esplorabili nel *videogame*.

Conclusioni

Bozzetti teatrali, capricci, incisioni piranesiane e *concept art* sono immagini che rappresentano il risultato della combinazione inventiva di forme naturali e/o architettoniche, aggiungendo alla tradizionale rappresentazione di vedute e di architetture (che già di per sé servono a sottolineare e a segnalare il *senso of place* di un luogo, la stratificazione di livelli urbani, relazioni tra urbano e naturale ecc.) livelli di significato inediti, quali la finzione, l'artefatto, l'accostamento inaspettato, l'inedito, l'allegoria, la licenza poetica. Tali pratiche introducono la dimensione immaginativa all'annotazione di dati reali: non si tratta di

BARBARA ANSALDI

rappresentare il visibile in maniera soggettiva ma di mescolare il visibile con l'immaginazione, decomponendo la realtà e ricomponendola in un nuovo apparato, in fittizie composizioni di forme che esistono, seppur solo in potenza, e appaiono credibili grazie alla rappresentazione prospettica. Il ruolo del realismo immaginario, in quanto metodologia creativa, tecnica poetica e di invenzione visuale è stato scarsamente considerato, probabilmente perché non è stato pianamente compreso il suo ruolo di catalizzatore di memoria e immaginario collettivi, e ancor più raramente di immaginazione e invenzione nella cultura architettonica.



3: Collage di concept art della città di Insomnia (Final Fantasy XV). Copyright: Square Enix Co., LTD.

È stato, invece, perfettamente inglobato, integrato e valorizzato nella pratica della *concept art* per l'industria dell'intrattenimento, in quanto ideale strumento di design e di comunicazione di mondi che affondano le proprie radici nel reale per mettere in scena un nuovo immaginario, in un palinsesto di realtà e fantasia. Ci si auspicherebbe che nel mondo della *concept art* confluissero sempre più frequentemente il bagaglio culturale, la competenza e l'esperienza di figure professionali come gli architetti, in un contesto che oggi è ancor troppo dominato dal virtuosismo artistico.



4: Collage di concept art della città di Altissia (Final Fantasy XV). Copyright: Square Enix Co., LTD.

BARBARA ANSALDI



5: Collage di concept art della città di Lestallum (Final Fantasy XV) e della faglia di Cauthess. Copyright: Square Enix Co., LTD.

Bibliografia

- ANSALDI, B. (2019). *Concept art for the entertainment industry. Graphics for the evocation of imaginary spaces*, in *Atti del Convegno internazionale e interdisciplinare su immagine e immaginazione IMG2019, - Graphics / -Gràfiche*, Alghero, 4-5 luglio 2019, Springer, pp. 964-972.
- The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention* (2013), a cura di L. Steil, Londra, Routledge.
- CAMEROTA, F. (2006). *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Electa.
- DE ROSA, A., SGROSSO, A., GIORDANO, A. (2002). *La Geometria nell'Immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, vol III - *Dal secolo dei Lumi all'epoca attuale*, Torino, UTET.
- FLORIO, R. (2012). *Sul disegno. Riflessioni sul disegno di architettura*. Roma: Officina Edizioni.
- KEMP, M. (2006). *L'occhio e la mano*, in F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Electa.
- KEMP, M. (1994). *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Editore.

- LILLY, E. (2015). *The Big Bad World of Concept Art for Video Games: An Insider's Guide for Students*, Los Angeles (CA), Design Studio Press.
- MAYERNIK, D. (2013). *Meaning and Purpose of the Capriccio*, in L. Stein, *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*, Londra, Routledge.
- MUNARI, B. (2001). *Design e comunicazione visiva*, Roma-Bari, Laterza.
- PAGLIANO, A. (2002). *Il disegno dello spazio scenico*, Milano, Hoepli.
- PANTOUVAKI, S. (2010). *Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realisation*, in *Mapping Minds*, a cura di M. Raesch, Oxford (UK), Inter-Disciplinary Press.
- PÉREZ-GÓMEZ, A. (1993). *Architecture and the crisis of modern science*, Cambridge e Londra, MIT Press.
- YOURCENAR, M. (1991). *La mente nera di Piranesi*, in M. Yourcenar, *Opere, Saggi e memorie*, Milano, Bompiani.
- ZERBI, A. (2014). *Il viaggio immaginario di Piranesi attraverso Le Carceri d'invenzione*, in *El dibujo de viaje de los arquitectos - Actas del 15º Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Las Palmas de Gran Canaria, 22-23 maggio 2014). Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Image Credits

All *Assassin's Creed* concept art images are property of Ubisoft Entertainment © 2007 -2020 Ubisoft Entertainment. All rights reserved. *Assassin's Creed*, *Ubisoft* and the *Ubisoft* logo are registered or unregistered trademarks of Ubisoft Entertainment in the U.S. and/or other countries.

All *Final Fantasy XV* concept art images are property of *Square Enix Co., Ltd.* © 2016. All rights reserved. *Final Fantasy*, *Square Enix* and the *Square Enix* logo are registered trademarks of *Square Enix Holdings Co., Ltd.*

Immagini, persistenze, fantasmagorie: la rappresentazione della memoria urbana nel fumetto
Images, persistence, phantasmagoria: the representation of urban memory in comics

STEFANO ASCARI

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Abstract

*L'intervento indaga le strategie narrative impiegate nel linguaggio della narrazione sequenziale per immagini nel contesto della spazializzazione della memoria storica del tessuto urbano. Come dimostrato da lavori quali *Here* di Richard McGuire, *Berlin* di Jason Lutes o *Ménil'décor* di Multier e Thévéssin, la memoria della città si proietta in questa forma narrativa come fantasmagoria e come persistenza definendo una mappa visuale delle memorie collettive e delle narrazioni spaziali condivise.*

*This paper investigates the narrative strategies used in the language of sequential narration through images in the context of the spatialisation of the historical memory of the urban fabric. As shown by works such as *Here* by Richard McGuire, *Berlin* by Jason Lutes or *Ménil'décor* by Multier and Thévéssin, the memory of the city is projected in this narrative form as phantasmagoria and persistence, defining a visual map of collective memories and shared spatial narratives.*

Keywords

Architettura narrativa, rappresentazione, memoria collettiva.

Narrative architecture, representation, collective memory.

Introduzione

«L'architecture est là, partout présente; à peine esquissée parfois: arrière-plan, rapide notation, fond de scène, décor minimal; ou bien au contraire personnage essentiel du scénario, très évocateur, extrêmement travaillé, sujet à part entière, mis en place au prix de tout un arsenal sophistiqué de vues proches ou distantes, panoramas, cadrage rapprochés, détails constructifs [...]. Et puis, surtout, tout cet environnement du construit que nous restituent le cinéma, la photographie ou la bande dessinée mais qui ne fait pas partie de la culture consciente des architectes et pourtant, à chaque heure, modifie la vision que nous avons de leur réalisations» [De Busscher 1985, 4].

Si apre con queste parole il catalogo dell'esposizione *Attention Travaux! Architecture de Bande Dessinée* del 1985: nel declinare tutte le possibili modalità di presenza in scena dell'architettura, Chaslin intuisce il ruolo centrale di queste narrazioni di spazi nella produzione autonoma di significato e nel cambiamento di paradigma nella visione dei medesimi. La riflessione critica su questo tema – senza ambizione di esaustività citiamo il pionieristico *Sequenze Urbane. La metropoli nel fumetto* di Andrea Alberghini (2006), il sistematico di *Bricks and Balloons. Architecture in comic-strip form* di Melanie Van Der Hoorn (2012) e il recentissimo *Còmic, arquitectura narrativa* di Enrique Bordés (2017) – ha focalizzato con precisione il rapporto elettivo che il fumetto intrattiene con l'architettura e, più in generale, con la città. Linguaggio della metropoli, insieme a cinema e fotografia, il fumetto presenta infatti elementi di continuità strumentale con le discipline del progetto, sia sul piano dei processi creativi, che su quello della realizzazione tecnica, che sul fronte della relazione

con le modalità di esperienza e percezione dello spazio che la metropoli impone. Su questo percorso critico si innesta una sempre maggior consapevolezza delle dinamiche narrative che permeano diversi aspetti delle discipline del progetto. Dalla riflessione seminale di Paul Ricoeur sulle affinità tra narrativa e architettura [Ricoeur 2013] all'apporto sul *making* di Tim Ingold [Ingold 2013] l'indagine sui contenuti narrativi di progetto, racconto e fruizione dell'architettura ha prodotto una nuova sensibilità in merito all'analisi delle dinamiche narrative che concorrono alla configurazione dello spazio. Questo connubio tra narrazione sequenziale per immagini e racconto dello spazio può produrre, come vedremo, una lettura capace di muoversi tra i differenti livelli e piani che si sovrappongono e si ibridano nel palinsesto del tessuto urbano e, al contempo, contribuire alla stratificazione e alla configurazione della memoria collettiva della città.

1. Memoria collettiva

«Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro in Montorio, sur le mont Janicule, à Rome. [...] Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin du Pincio, bâtis par les Français, se déploie à la vue. Ce lieu est unique au monde, me disais-je en rêvant; et la Rome ancienne, malgré moi, l'emportait sur la moderne, tous les souvenirs de Tite-Live me revenaient en foule» [Stendhal 1913, 19]. *Vie de Henry Brulard* si apre con una visione di Roma intrecciata alla fantasmagoria delle architetture e degli spazi del passato introducendo di fatto uno dei temi centrali di questa riflessione. Il testo di Stendhal ha infatti un duplice interesse in merito al discorso sulla memoria collettiva e il fumetto, nell'ordine degli aspetti formali e degli aspetti di contenuto.

Stendhal inserisce nel testo inserti cartografici o planimetrici: non semplici illustrazioni che sottolineano o ripetono elementi presenti nel testo ma vere e proprie integrazioni che, con particolare riferimento agli aspetti spaziali e architettonici, ne completano il senso e ne permettono la comprensione. Dal punto di vista formale questa soluzione rappresenta un punto nodale del rapporto tra spazio, parola e immagine. Scrive infatti Aldo Rossi a proposito «non posso non ricordare l'effetto che produsse in me quando ero ragazzo l'Henry Brulard. Forse attraverso i disegni di Stendhal e questa strana commistione tra autobiografia e piante di case comparve in me una prima acquisizione dell'architettura; è questo il primo deposito di una nozione che arriva fino a questo libro. Ero colpito dai disegni delle piante che sembravano una variazione grafica del manoscritto e precisamente due cose; la prima, come la grafia sia una tecnica complessa tra la scrittura e il disegno [...], la seconda, come le piante prescindessero o ignorassero l'aspetto dimensionale e formale» [Rossi 2009, 15].

Il testo di Stendhal anticipa inoltre, anche sul piano del contenuto, alcuni temi fondamentali che caratterizzeranno la riflessione di Maurice Halbwachs sulla memoria collettiva. «Un peu plus, il était mort, disait mon grand-père. Je me figure l'événement, mais probablement ce n'est pas un souvenir direct, ce n'est que le souvenir de l'image que je me formai de la chose, fort anciennement et à l'époque des premiers récits qu'on m'en fit» [Stendhal 1913, 31]. L'idea che la memoria di un evento o di un luogo possa non essere diretta ma mediata da un'immagine formata attraverso l'altrui racconto è una delle ipotesi fondamentali nella teoria di Halbwachs secondo il quale «nos souvenirs demeurent collectifs» [Halbwachs 1950, 52]. *Vie de Henry Brulard* è citato più volte da Halbwachs per ragionare, ad esempio, sulla disomogeneità dei ricordi «un ouvrier chapelier, blessé dans le dos d'un coup de baïonnette, à ce qu'on dit, marchait avec beaucoup de peine, soutenu par deux hommes sur les épaules desquels il avait les bras passés [...]». Mes parents me grondaient et m'éloignaient de la

fenêtre de la chambre de mon grand-père pour que je ne visse pas ce spectacle d'horreur, mais j'y revenais toujours. Cette fenêtre appartenait à un premier étage fort bas. Je revis ce malheureux à tous les étages de l'escalier de la maison Périer, escalier éclairé par de grandes fenêtres donnant sur la place. Ce souvenir, comme il est naturel, est le plus net qui me soit resté de ces temps-là» [Stendhal 1913, 64]. La memoria collettiva viene quindi integrata da ricordi personali puntuali che si inseriscono in un tessuto condiviso, ne prendono, nel caso, le forme e ne rinsaldano l'intreccio. La riflessione di Halbwachs si spinge però oltre. L'individuo stesso, di fronte alla propria memoria individuale, si pone come un testimone terzo: «l'être sensible, est comme un témoin qui vient déposer sur ce qu'il a vu, devant le moi qui n'a pas vu actuellement, mais qui a vu peut-être autrefois, et peut-être aussi, s'est fait une opinion en s'appuyant sur les témoignages des autres» [Halbwachs 1950, 51]. Questo aspetto testimoniale della memoria richiama la riflessione su letteratura e diritto di Bruner: «la letteratura, che sfrutta l'apparenza della realtà, guarda al possibile, al figurativo. Il diritto guarda all'effettivo, al letterale alla memoria del passato» [Bruner 2002, 67]. Nell'articolare il racconto dei ricordi il pensiero narrativo diventa quindi quintessenziale rispetto alla memoria collettiva ma anche rispetto alla narrazione individuale che produciamo autonomamente per strutturare la nostra memoria.

2. Vuoti e pieni: spazio e memoria

Entrambi i passi di Stendhal citati sono caratterizzati da una componente spaziale: nel primo caso la visione di un panorama, nel secondo l'osservazione attraverso alla finestra del movimento di un corpo attraverso i piani di un *immeuble*. Se la relazione strumentale della memoria con lo spazio è un'acquisizione della mnemotecnica antica e rinascimentale, Halbwachs riporta questa relazione sul piano delle collettività e dei gruppi che agiscono, con interesse e obiettivi diversi sul medesimo spazio: la memoria collettiva si configura quindi come una «logique géographique, topographique, physique, qui n'est rien d'autre que l'ordre introduit par notre groupe dans sa représentation des choses de l'espace» [Halbwachs 1950, 86]. La memoria si appoggia alle permanenze del paesaggio urbano e, attraverso la continua produzione di una narrazione individuale e collettiva, ne modifica la percezione. Ne fornisce un esempio Siegfried Kracauer nel testo dedicato al Kurfürstendamm quando descrive in modo puntuale la persistenza del ricordo e il senso di vuoto improvviso lasciato dalla chiusura di un locale della via. Così come l'improvvisa assenza del locale suscita nell'autore una sensazione di spaesamento, una resistenza quasi fisica che ne offusca la percezione, così, per contro, l'apertura di un nuovo locale non viene notata o trattenuta dato che «l'ininterrotto mutamento estingue il ricordo» [Kracauer 2004, 22]. Alle logiche di cui sopra, che costruiscono e stratificano, è quindi opportuno affiancare le narrazioni che registrano le assenze impreviste, che spalancano interrogativi sull'*agency* di dette assenze, sulla fragilità inattesa del tessuto urbano suscitando un sentimento perturbante o, meglio, *eerie* [Fischer 2018, 11]. Alcuni luoghi risultano imprevedibilmente e inspiegabilmente assenti, altri permangono in presenza, testimonianza di un preciso periodo storico, ma sono ugualmente esclusi dalla nostra percezione attiva, lasciando traccia a un livello inconscio. «Many symbolic and historic locations in a city are rarely visited by its inhabitants, however they may be sought out by tourists. [...] The survival of these unvisited, hearsay setting conveys a sense of security and continuity» [Lynch 1972, 40].

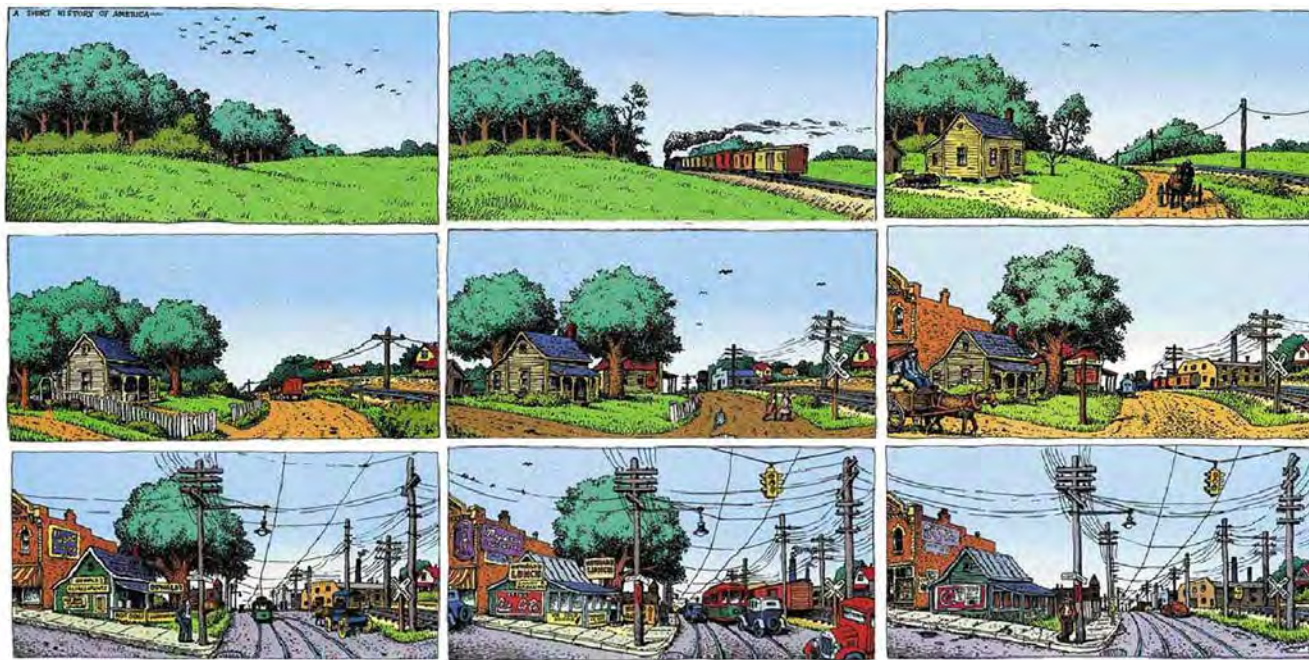
La persistenza di rovine o dei segni di grandi trasformazioni si va invece a inscrivere nella narrazione collettiva innescando un processo di produzione del passato e dell'immaginario futuro della città. La rovina come vestigia dell'epoca classica è, ad esempio, per gli artisti del

STEFANO ASCARI

XVIII e del XIX secolo, esperienza diretta, ma al tempo stesso è costante riferimento a una sorta di proiezione futura, di *memento mori* a scala urbana (si pensi ad esempio al quadro *Galerie du Louvre en ruines* di Robert Hubert del 1796). Gli interventi urbanistici che si susseguono a partire dalla fine del XIX secolo nelle grandi capitali scrivono nella memoria collettiva una vocazione al declino, un sentimento di fragilità registrato da Walter Benjamin quando scrive «la Parigi di Baudelaire è per così dire una città minata, fragile, che si va estinguendo» [Benjamin 2000, 345]. Come scrive Musset «le voyage à Rome a formé les élites européennes de la première moitié du XIX^e siècle. Celui vers les ruines futures de Paris éduquera peut-être une jeunesse studieuse née à près l'apocalypse» [Musset 2012, 133]. Osserviamo quindi come la relazione tra spazio e memoria sia complessa e non lineare nel modello proposto da Halbwachs: pieni e vuoti dello spazio fisico possono infatti comunicare in contesti diversi, informazioni e memorie differenti a specifici gruppi di persone. Se il segno di questa relazione è variabile e difficilmente determinabile, è altrettanto certa l'intensità intrinseca della relazione tra narrazioni, luoghi e costruzione della memoria collettiva.

3. Fumetto e rappresentazione della memoria urbana: *Berlin e Ménil'décor*

Il processo di spazializzazione del tempo che avviene nella pagina a fumetti grazie alla giustapposizione delle vignette genera, grazie alle diverse strategie di *mise en page*, la percezione di diversi ritmi e di differenti durate. La tavola a fumetti, con la sua prerogativa di *mise en intrigue* del tempo e dello spazio, configura quindi un modello mnemotecnico derivato da uno spazio reale: è una struttura che aiuta la localizzazione e che apre al tempo stesso quadri leggibili in modo autonomo o sequenziale.



1: Robert Crumb, *A Short History of America*, in "Co-Evolutionary Quarterly", Sausalito CA, 1979. © Robert Crumb.

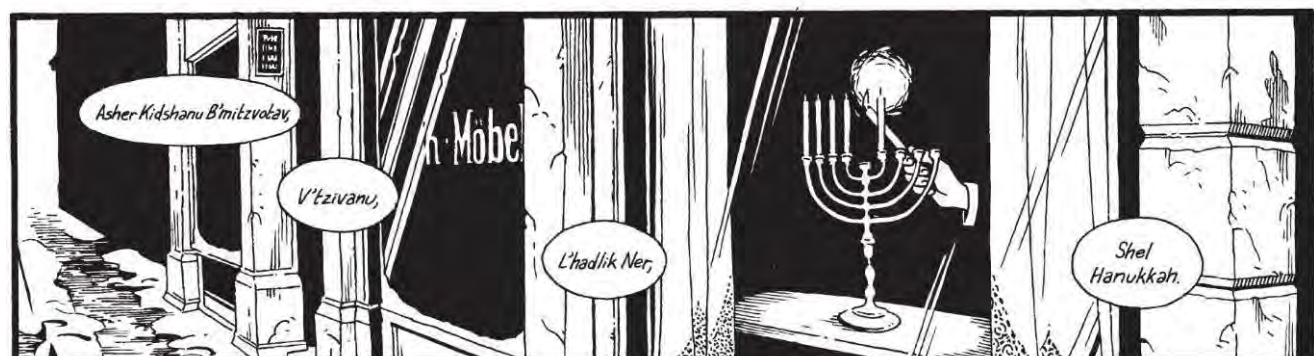
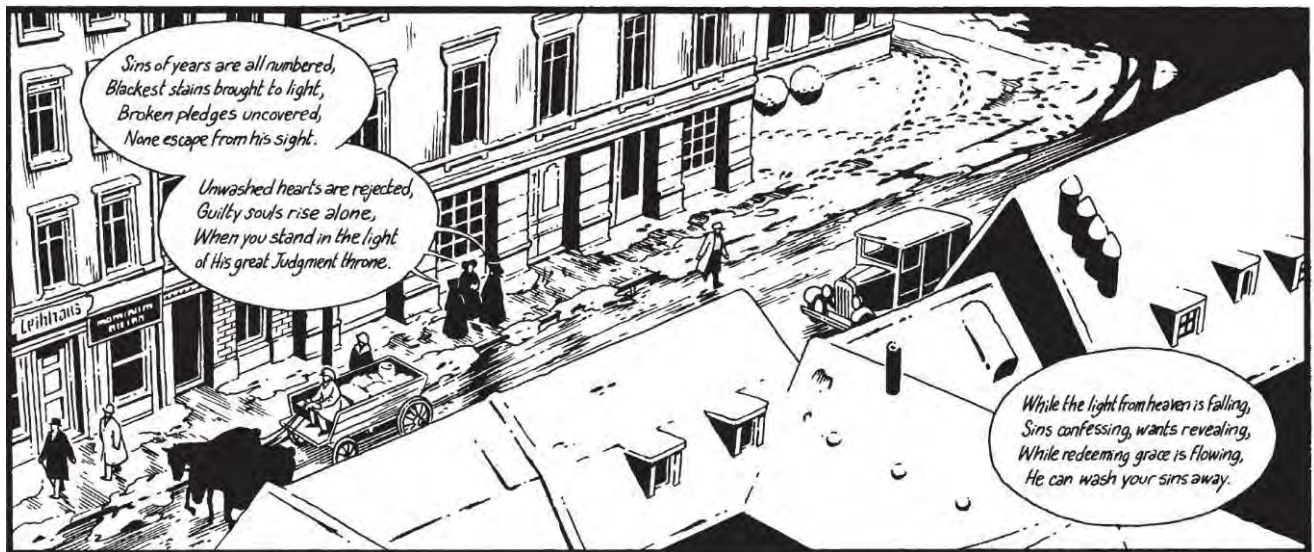
Il nostro percorso inizia nel 1979 con una tavola di Robert Crumb nota come *A short story of America*. In questa serie di panorami assistiamo al progressivo mutamento della medesima porzione di città attraverso i decenni. Queste nove cartoline dal passato producono un'attivazione del lettore che, senza saper identificare in modo quantitativamente esatto

l'entità e il momento delle trasformazioni, coglie la trasformazione del paesaggio, riconducendola alla propria esperienza e, appunto, alla memoria collettiva di analoghe trasformazioni. La spazializzazione lineare del tempo richiama all'esperienza della fotografia scientifica di Muybridge e più in generale alla successione dei fotogrammi nel cinema e nell'animazione e rappresenta senz'altro una prima approssimazione alla rappresentazione di una memoria collettiva come spazio narrativo continuo e condiviso.

Berlin, di Jason Lutes racconta la storia della capitale tedesca dal 1928 al 1934 e ha richiesto all'autore 22 anni per essere completata. Lutes sceglie la strada del racconto corale, documentando ogni aspetto della vita della Berlino dell'epoca e portando in scena una serie di protagonisti che forniscono il pretesto per esplorare ogni aspetto della vita culturale, politica e artistica della città. I tre volumi che costituiscono l'opera (*La città delle pietre*, *La città di fumo*, *La città della luce*) rappresentano una modalità tradizionale di restituzione della memoria collettiva: il racconto alterna le connessioni con gli eventi della storia nazionale, alle vicende individuali, ai singoli episodi di storia urbana. In questo senso *Berlin* rappresenta la duplice relazione tra memoria collettiva e memoria storica: «l'histoire divise la suite de siècles en périodes, comme on distribue la matière d'une tragédie en plusieurs actes. Mais, tandis que, dans une pièce, d'un acte à l'autre, la même action se poursuit, avec les mêmes personnages» [Halbwachs 1950, 132]. Dal punto di vista della *mise en page* l'impianto classico alterna sapientemente sequenze narrative caratterizzate da inquadrature sul corpo (primi piani e piani americani) e viste sulla città in modo da restituire la connessione tra spazio e storie individuali. Questa impostazione muta radicalmente nella sequenza finale che riprende la struttura di *A short story of America* rappresentando a tutta pagina l'evoluzione del paesaggio di Potsdamer Platz dal 1934 fino a un'attualità rappresentata dal primo e unico inserto fotografico del fumetto. Con il riferimento cartografico in apertura del volume e la sequenza di cui sopra in chiusura possiamo dire che *Berlin* rappresenta in modo efficace una modalità classica di racconto a f umetti della memoria urbana ancora assimilabile all'articolazione multimodale del *Brulard*.

Se *Berlin* ha il respiro della grande epopea storica, *Ménil'décor* di Romain Multier e Gilles Thévéssin si presenta inizialmente come un lavoro di respiro più contenuto. Il racconto dell'esplorazione del quartiere di Ménilmontant da parte di un anziano abitante proietta il lettore in una dimensione intima e quotidiana: non ci sono date o avvenimenti storici, solo momenti, durate. L'accento insistito sulle lunghe sequenze mute che ritraggono le strade del quartiere restituisce, grazie allo stile ricco di dettagli ma al tempo stesso ellittico di Thévéssin, un'approssimazione visiva della percezione tattile [Benjamin 1939] delle vie del quartiere: non tutti i dettagli sono perfettamente intellegibili ma l'insieme delle macchie di colore e dei segni che caratterizzano il tessuto urbano restituisce l'immediatezza dell'esperienza dell'attraversamento urbano. In questo flusso dinamico di colore percepiamo lo spazio come «intreccio di visione e movimento» [Merleau-Ponty 1989, 17]. Questa narrazione apparentemente comune è però infestata da elementi del passato prossimo del quartiere, oggetti e situazioni propri della memoria collettiva del quartiere che irrompono nel quotidiano: un palloncino rosso solca il cielo sopra ad alcuni bambini che corrono, citando *Le ballon rouge*, film fantastico di Albert Lamorisse del 1956 ambientato nel quartiere; un cowboy e un indiano salutano il protagonista dal tracciato ferroviario, trasfigurazione dell'immaginario suscitato nell'autore dagli articoli sugli *apaches* delle periferie parigine, l'ormai scomparso locale 'Le Java' proietta ancora le sue luci nella notte del quartiere e, di quando in quando, edifici ormai distrutti e sostituiti da altri affiorano nei fondali delle vignette. L'affioramento della memoria collettiva diventa così «reconnaissance par images» [Halbwachs 1950, 52].

STEFANO ASCARI



2: Jason Lutes, Berlin - A city of Stones, 1979, Drawn & Quarterly, Motreal, p. 111 © Jason Lutes / Drawn & Quarterly.

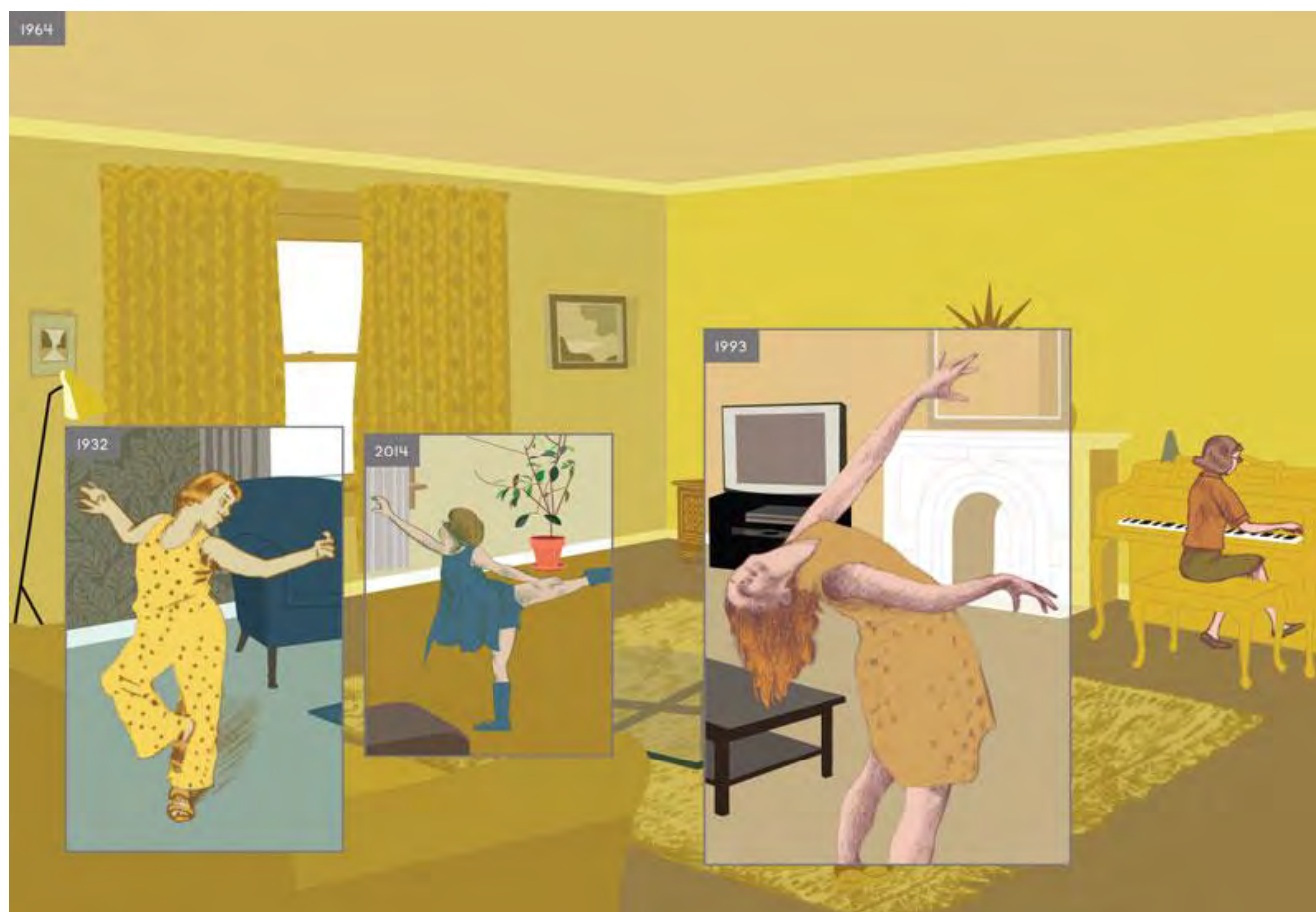


3: Romain Multier e Gilles Tévéssin, *Menil'décor*, Actes Sud BD, Parigi, 2015, p. 5 © Actes Sud, 2015.

STEFANO ASCARI

4. *Here*, lo spazio come dispositivo di memoria

Here di Richard McGuire porta a compimento il percorso di articolazione del tempo e della memoria collettiva nel medium fumetto grazie all'adozione di una soluzione di *mise en page* estremamente rispettosa delle prerogative del fumetto ma, al tempo stesso, unica e innovativa. La prima edizione di *Here* è stata pubblicata sulla rivista RAW nel 1989 e consta di sole sei pagine costruite con una griglia regolare di sei vignette per pagina all'interno delle quali vengono inseriti dei riquadri (con il riferimento dell'anno nel quale si svolge l'azione in didascalia). I momenti nella storia sono selezionati in un intervallo che va dal 3.500.000.000 a.C. al 22.175: in ogni vignetta possiamo così osservare azioni o eventi che riguardano la medesima porzione di spazio in momenti diversi. In queste sei pagine viene così messo in discussione il duplice legame di *consécution* e *consequentialité* [Groensteen 1999, 159] che caratterizza normalmente la struttura temporale del fumetto dove la freccia del tempo corre in parallelo alla sequenza di causa ed effetto. Ci troviamo così di fronte a un tempo indefinito, un *transparent present tense* [Ware 2006, 6] trasparente e inafferrabile, che, mentre si dissolve nella sequenza temporale, rimane leggibile e identificabile grazie alla permanenza della componente spaziale. La versione del 2014 riprende questa intuizione linguistica e ne estende la complessità. Il lasso temporale si amplia ulteriormente: i due estremi di passato e futuro hanno in comune l'assenza dell'abitazione (nel primo caso ancora da costruire nel secondo distrutta) ma ogni intervallo e ogni racconto nel racconto è organizzato in modo da fornire un contesto di assonanze, di rimandi tematici e figurativi che tesse un unico flusso narrativo a partire da racconti diversi per toni, argomento e sviluppo.



4: Richard McGuire, *Here*, 2014. © Richard McGuire.



5: Richard McGuire, *Here*, 2014. © Richard McGuire.

L'edificazione della casa come spazio intimo ma attraversato dalla collettività delle generazioni è un punto centrale dello sviluppo di *Here*: l'assenza o la temporanea scomparsa delle pareti ci richiama costantemente alla dialettica tra memoria individuale e memoria collettiva o, meglio, tra memorie collettive di diversi gruppi di agenti. Lo spazio fisico dell'edificio all'interno del quale si svolge la maggior parte della storia si identifica a livello metaforico con il libro stesso (che non a caso è racchiuso in una copertina-muro che ritrae la finestra della casa vista dall'esterno) come oggetto che trasmette memoria (la prima e l'ultima pagina aprono e chiudono sul tema del ricordo-oggetto smarrito). «Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit» [Halbwachs 1950, 84-85]. L'impressione che spazio e abitanti si diano forma a vicenda perpetuando gli echi del passato e del futuro viene sapientemente costruita da McGuire attraverso un attento lavoro di composizione della tavola.

Così, ad esempio, nella sequenza dedicata all'operaio che costruisce la facciata della casa o della freccia in volo, che ha chiaramente una durata infinitesimale. McGuire riesce quindi, modulando i normali elementi formali e ritmici del fumetto a raccontarci intervalli di tempo molto ampi e azioni di breve durata: una convivenza di tempi tra loro incommensurabili che trovano una modalità di messa in pagina condivisa e unitaria. Le pagine di *Here* alternano nuclei narrativi autonomi (dal racconto del pittore *en plein air*, alla vicenda di Benjamin

STEFANO ASCARI

Franklin, alla storia legata agli insediamenti dei nativi americani, alla vicenda familiare dell'autore) in una forma che tiene insieme antologia e palinsesto capace di evocare tanto la struttura dei *cabinet d'amateur* quanto le interfacce dei dispositivi digitali (l'autore ha più volte ribadito che l'intuizione formale dei riquadri annidati e mobili nel frame della vignetta è nata dalle prime interfacce Windows). Non è un caso se, con una citazione esplicita, la strategia narrativa messa a punto da McGuire sia stata applicata da Roberto Grossi nel contesto del progetto 'Fumetti nei Musei' per il numero tematico dedicato al Parco Archeologico del Colosseo e intitolato, appunto, 'HIC'.

Conclusioni

Il delicato palinsesto di informazioni e ricordi che costituisce la tessitura della nostra memoria collettiva si relaziona ai luoghi secondo percorsi e architetture che sfuggono a qualsiasi tentativo di linearizzazione e di razionalizzazione. Vari livelli di significati, di ricordi personali, di nozioni condivise si sviluppano in spazi mutevoli oggetto di continua trasformazione e percepiti, in chiave narrativa, in modi anche radicalmente differenti da diversi gruppi di persone. In questo contesto la soluzione visiva e narrativa sviluppata da Richard McGuire in *Here* può essere letta come una modalità linguistica che estende le potenzialità del fumetto in quanto linguaggio spaziale per eccellenza che consente di mantenere inalterata la qualità e l'intensità della narrazione senza escludere una pluralità di elementi altrimenti inconciliabili. A riprova che la consapevolezza del contesto narrativo nel quale facciamo esperienza del mondo e dello spazio è strumento di comprensione e condivisione laddove «l'inconscio soggiorna, i ricordi sono immobili, tanto più solidi quanto più e meglio vengono spazializzati» [Bachelard 1975, 37].

Bibliografia

- ALBERGHINI, A. (2006). *Sequenze urbane: La metropoli del fumetto*, Rovigo, Edizioni Delta Comics.
- BACHELARD, G. (1975). *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo.
- BENJAMIN W. (2008). *Percezione e architettura nell'età della tecnica*, in E. Rocca (a cura di), *Estetica e architettura*, Bologna, Il Mulino.
- BENJAMIN, W. (2000). *Note sui "Quadri parigini" di Baudelaire*, trad. it. a cura di G. Schiavoni, in *I "passages" di Parigi. Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, vol. VII, p. 345.
- BORDES, E. (2017). *Còmic, arquitectura narrativa*, Madrid, Càtedra.
- BRUNER, J. (2002). *La fabbrica delle storie*, Roma, Laterza.
- DE BUSSCHER, J.M. (1985). *Architecture de bande dessinée*, Parigi, Institut Français d'Architecture.
- FISHER, M. (2018). *The Weird and the eerie*, Roma, Minimum Fax.
- GROENSTEEN, T. (1999). *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- HALBWACHS, M. (1950). *La Mémoire collective*, Parigi, Albin Michel.
- INGOLD, T. (2013). *Making*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- KRACAUER, S. (2004). *Strade a Berlino e altrove*, Bologna, Pendragon.
- LUTES, J. (2008-2018). *Berlin*, Roma, Coconino Press.
- LYNCH, K. (1972). *What Time is This Place*, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology.
- MCGUIRE, R. (2015). *Qui*, Milano, Rizzoli.
- MERLEAU-PONTY, M. (1989). *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE.
- MULTIER, R., THEVESSIN, G. (2015). *Ménir décor*, Arles, Actes Sud.
- MUSSET, A. (2012). *La syndrome de Babylone, Géofictions de l'apocalypse*, Parigi, Armand Colin.
- RICOEUR, P. (2013). *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, a cura di Franco Riva, Roma, Castelvecchi.
- ROSSI, A. (2009). *Autobiografia scientifica*, Milano, Il Saggiatore.
- STENDHAL (1913) *Vie de Henry Brulard*, Parigi, Henry Debraye.
- VAN DER HOORN, M. (2012). *Bricks & Balloons, Architecture in comic-strip form*, Rotterdam, 010 Publishers.
- WARE, C. (2006). *Richard McGuire and 'Here' - a Grateful Appreciation*, Comic Art #8, Oakland, Buonaventura Press.

Narrare le immagini pittoriche delle città.

Una mappa geocodificata in realtà aumentata per la città di Napoli

Narrating the pictorial images of cities.

A geocoded map in augmented-reality for the city of Naples

GRETA ATTADEMO

Università di Napoli Federico II

Abstract

La ricerca offre un progetto sperimentale volto ad accrescere la conoscenza dell'immagine urbana di Napoli. Gli artisti che nel tempo l'hanno rappresentata, hanno costruito una memoria visiva dei suoi mutamenti che viene riproposta in chiave comunicativa contemporanea. I punti di vista assunti dai pittori in diverse vedute, individuati e collocati in una mappa geocodificata, vengono connessi ad un'app di Realtà Aumentata, sviluppando una narrazione implementabile e interattiva dell'«imago urbis».

This research provides an experimental project for the urban image of Napoli, in order to enhance its knowledge. Artists, who have painted it over time, have shaped a visual memory of its changes that is reinterpreted through a contemporary communicative key. The points of view, taken by the painters in various pictorial views, are identified and placed in a geocoded map, and then be connected to an augmented reality app, developing an implementable and interactive narrative about the 'imago urbis'.

Keywords

Iconografia urbana, realtà aumentata, mappa geocodificata.

Urban iconography, augmented reality, geocoded map.

Introduzione

Le città storiche costituiscono degli organismi complessi, la cui configurazione, in continuo mutamento, si compone di elementi naturali e artificiali appartenenti ad epoche diverse che, nel corso del tempo, sono stati in grado di coesistere, di integrarsi e/o di sovrapporsi, determinando la cancellazione di alcune tracce passate, la scrittura di nuove e, dunque, la commistione di segni. Le trasformazioni dello spazio urbano, tuttavia, non riguardano solo le modifiche materiali relative al tessuto morfologico, ma interessano anche l'immagine stessa che l'osservatore proietta sulla città. Anche la 'città mentale', cioè, «fatta di conoscenze, storie, immagini immagazzinate nello spazio mentale di ciascuno di noi» [Carlevaris 2014, 28], subisce mutilazioni, modifiche, sostituzioni che si rapportano agli aspetti costruttivi, tecnici e materici della forma urbana e dei manufatti architettonici, in un continuo processo di interazioni e implicazioni reciproche: l'imago urbis, infatti, se da un lato è orientata ed esternalizzata nelle trasformazioni fisiche, dall'altro è anche capace di influenzare i rapporti tra uomo e ambiente, condizionando le modalità di percezione, di valorizzazione e di fruizione dei luoghi cittadini. Nell'indagine sulle immagini urbane, intese nel rapporto mutevole e dinamico tra gli elementi che costituiscono la realtà percepita [Albisinni 2014, 11], un ruolo fondamentale è stato svolto dagli artisti che nel tempo le hanno rappresentate; essi sono stati, se non sempre degli interpreti, almeno degli attenti lettori degli scenari urbani, costruendo una memoria visiva dei loro mutamenti tramite l'uso

di differenti inquadrature, punti di vista e oggetti raffigurati: gli artisti hanno permesso al testo della città, per sua natura metamorfico, di non virare verso la cancellazione o l'oblio [Socco 2000], ma di resistere al tempo, congelandone alcuni istanti in dei 'fermo-immagine' che, pur costituendo interpretazioni artistiche, forniscono dei tasselli che, messi insieme, permettono di ricomporre percezioni, usi e relazioni di numerosi contesti urbani. Il valore di tali dipinti, pertanto, non si esaurisce nella loro conservazione, ma si rivela nella loro capacità comunicativa; si tratta di un apporto fondamentale non solo per storici, architetti, urbanisti che utilizzano l'apparato iconografico come fonte documentaria per lo studio e la pianificazione dello spazio, ma anche per la società che, essendo parte integrante dell'artefatto urbano, può recepirne quei dati percettivo-sensoriali, non estrapolabili da fonti puramente oggettive, che costituiscono una parte cospicua nel racconto del dinamismo urbano, acquisendo tramite essi una maggiore consapevolezza dello spazio vissuto, della sua percezione passata e del suo possibile assetto futuro.

1. La rappresentazione come strumento narrativo

La presente ricerca indaga l'uso della rappresentazione come strumento per la narrazione della metamorfosi dell'immagine urbana. La rappresentazione, in effetti, incardinando significati espressivi in un sistema visivo di segni, volti a sottrarre complessità e a trasmettere il senso, ha costituito, nel corso dei secoli, un codice sintetico e universale posto alla base del modo di comunicare dell'intera umanità, spesso con la responsabilità di mediare tra esperti e società. Essa risultava uno strumento plausibile quando rivelativa non di una generica realtà, ma piuttosto della percezione della realtà in cui si andava affermando; quando cioè, era in grado di riflettere non solo il mondo, ma anche la mente che in esso si specchiava, mediando tra vedere sensibile e intellegibile nell'interpretazione del rapporto tra uomo e mondo [Maldonado 2005]. Nella società odierna, interconnessa e dominata dal visuale, la tendenza spesso assunta è stata quella di limitare le potenzialità della rappresentazione alla spettacolarizzazione digitale delle immagini, dal «realismo sempre più esasperato» [De Paolis 2012, 24] e «destinate a essere vissute, secondo alcuni, come più reali del reale stesso» [Maldonado 2005, 17]. In un certo senso, la saturazione di immagini e l'impiego acritico della tecnologia ci hanno anestetizzati nei confronti del loro valore comunicativo, senza tener conto, invece, che solo sviluppando nuovi linguaggi e strategie interpretative, può essere raggiunto l'obiettivo di trasmissione di valori culturali, non inteso come puro trasferimento della conoscenza, quanto piuttosto nell'accezione contemporanea di partecipazione attiva alla costruzione dei significati. Le nuove tecnologie, tuttavia, risultano oggi necessarie per la comunicazione, poiché i loro caratteri di semplicità, immediatezza e dinamicità hanno influenzato le modalità di conoscenza e di esperienza dell'uomo sul mondo, accogliendo sempre più spesso la commistione tra luoghi fisici e virtuali, riscontrabile nella diffusione di app di localizzazione, mappe online e tour virtuali. Un contributo significativo nella corretta relazione tra capacità comunicativa della rappresentazione e strumenti tecnologici è fornito dal sito 'The Medieval Kingdom of Sicily' che rende accessibili, all'interno di un'unica risorsa digitale, immagini storiche, vedute pittoriche e mappe relative allo studio di monumenti e di città medievali del Regno di Sicilia, favorendo non solo la ricerca scientifica, ma anche la divulgazione culturale dei contenuti, costituendo così un database organico e ampliabile. Partendo da queste considerazioni, la ricerca ha come obiettivo ricucire il rapporto tra iconografia antica e città contemporanea attraverso il filtro analitico della rappresentazione, capace di mediare tra il valore scientifico dei dipinti come documenti visivi e i caratteri peculiari della comunicazione contemporanea, quali l'accessibilità, la facilità di comprensione, l'universalità del linguaggio e l'interazione con l'osservatore.

2. Il caso studio. La città storica di Napoli

La scelta di utilizzare Napoli come campo di sperimentazione muove da una serie di considerazioni a supporto dei ragionamenti esplicitati nei paragrafi precedenti. Fondata più di duemila anni fa, essa costituisce una delle città storiche italiane per eccellenza; la sua immagine, nel corso dei secoli, è stata fortemente condizionata dalle varie dominazioni politiche e dalle differenti culture che si sono susseguite ininterrottamente, delle quali ritroviamo traccia nella stratificazione di segni ancora oggi visibili, sia nelle numerose testimonianze monumentali e architettoniche che nel rapporto con gli elementi naturali circostanti, in particolare il mare e il Vesuvio. Napoli, inoltre, ha mantenuto per secoli un ruolo centrale in molteplici campi del sapere, della cultura e dell'immaginario collettivo, tra cui un importante peso nelle arti figurative, divenendo non solo centro per lo sviluppo di movimenti architettonici e pittorici, ma anche fulcro stesso di interesse per gli artisti che, a seconda dei caratteri dominanti della propria epoca, hanno utilizzato diversi linguaggi, metodi, tecniche e supporti per rappresentarla. Per molti secoli la rappresentazione di Napoli è stata influenzata dal mito di Parthenope, sirena il cui corpo tramutò nella morfologia della città, costruendo, di fatto, un'immagine mentale, non sovrapponibile agli scenari fisici reali, spesso inquadrata dall'alto e nel rapporto con il litorale marino. Tra il XV e il XVII secolo d.C. l'iconografia urbana, seppur costituita più da mappe e cartografie che da dipinti, mostra ancora immagini unitarie della città, iniziando però ad includere viste laterali che ampliano così l'immaginario spaziale. Sarà poi il periodo illuminista a fornire un'immagine complessivamente diversa: la presenza di artisti non solo napoletani, ma anche pittori stranieri «che in quegli anni fecero di Napoli tappa obbligata del viaggio di istruzione in Italia [...], per scoprirvi i suoi tesori d'arte o per godere del fascino solare dei suoi paesaggi mediterranei» [Spinosa 1989, 13], permette di trasferire nelle vedute impressioni ed emozioni legate a Napoli, percepita «come luogo di delizie naturali e di curiosità storiche, archeologiche o antropologiche, come grande centro d'incontri internazionali e d'interessi cosmopoliti e 'illuminati', con la sua straordinaria capacità di volgere in spettacolo ricco di fascino e d'emozioni anche una devastante eruzione del Vesuvio, o di far apparire gioiosi e vitali anche i mille episodi quotidiani» [Spinosa 1989, 90]. Il cambiamento maggiore, riscontrabile nelle pitture del Grand Tour, è l'introduzione di viste a scala urbana e architettonica, che cambiano radicalmente l'immagine visiva, simulando nella rappresentazione la percezione dei luoghi dal punto di vista dell'uomo [Zerlenga 2017]. Un ulteriore cambiamento avviene nel periodo ottocentesco, visibile nelle pitture della Scuola di Posillipo: dall'immagine mitizzata e turistica delle vedute settecentesche si passa ad «una moderna sensibilità romantica, un rigore formale inatteso, ed una altrettanto inedita carica sentimentale» [Causa 1967, 793], modificando sia i punti di vista, che danno interesse a nuovi spazi urbani, come Scudillo, Arenella e Vomero, sia il taglio delle viste, che da panoramico diventa più ravvicinato, quasi fotografico [Zerlenga 2017]; nel primo Novecento, invece, la Napoli rappresentata, lontana dall'essere resa sublime, diventa quella quotidiana, mostrando anche peculiarità negative, a volte persino grottesche. La continua trasformazione dell'immagine partenopea è simbolo di quel palinsesto di segni che lo sguardo del pittore ha saputo cogliere, cristallizzando un luogo ricco di storia e di culture in immagini che, pur essendo fondate più sull'emozione che sulla razionalità [Vestito 2005] possono stimolare l'interesse e la curiosità di chi le osserva.

3. La metodologia. La scelta dei dipinti

Narrare la complessità delle sovrapposizioni urbane di Napoli ad un pubblico contemporaneo significa adattare i principi scientifici tradizionali della rappresentazione ai caratteri peculiari

dei linguaggi e delle strategie narrative odierne, che risultano quanto mai importanti per permettere a soggetti non appartenenti alla comunità scientifica, di riconoscere quegli elementi che risultano fortemente incisivi nel corso dei secoli, interrogandosi su come essi, testimonianze delle diverse epoche storiche, interagiscono tra di loro oggi e su come lo facevano in passato [Sidola 2014]. Creare parallelismi tra lo scenario attuale e quello passato, infatti, richiede di operare dei confronti, che saranno tanto più efficaci quanto più le immagini riusciranno a dialogare tra loro; la comparazione, in effetti, permette a differenze, mancanze e modifiche di mostrarsi più chiaramente agli occhi di un osservatore generico. Pertanto, all'interno del cospicuo repertorio di immagini pittoriche partenopee vengono scelte quelle iconografie rapportabili all'immagine urbana attuale, individuandone i caratteri compatibili con le nuove strategie comunicative:

- Rappresentazioni con viste parziali della città. Mappe, cartografie e vedute complessive della città, sebbene costituiscano una fondamentale fonte di conoscenza delle sue trasformazioni, poco si adattano ad essere narrate ad un pubblico non esperto. Le viste parziali, rappresentate ad una scala inferiore, permettono una comprensione maggiore per la minor presenza di dettagli ed elementi da osservare.
- Rappresentazioni prospettiche. La prospettiva, pur costituendo un rigido metodo scientifico di rappresentazione grafica, ha la capacità di simulare la visione dell'occhio umano, permettendo alle immagini di risultare facilmente riconoscibili anche da un osservatore generico che, pertanto, non necessita di particolari conoscenze scientifiche per poterle recepire.
- Parametri prospettici. Sovrapporre i dipinti delle epoche passate allo scenario urbano attuale significa considerare tre elementi fondamentali delle rappresentazioni prospettiche: l'altezza del punto di vista, che deve corrispondere all'altezza media di un uomo, in modo tale che il centro di proiezione sul piano della rappresentazione possa adattarsi ai punti di vista che l'osservatore odierno può assumere nelle viste reali; la posizione dell'osservatore, che nella rappresentazione pittorica viene riconosciuta attraverso l'analisi di fonti documentarie, specifici riferimenti nella titolazione o nella descrizione del dipinto, o identificata attraverso specifiche emergenze architettoniche o naturali, deve poter essere ritrovata nelle passeggiate urbane che la città contemporanea consente; la distanza tra l'osservatore e l'oggetto, che deve essere rispettata per permettere una corrispondenza tra rappresentazione e scenario attuale.

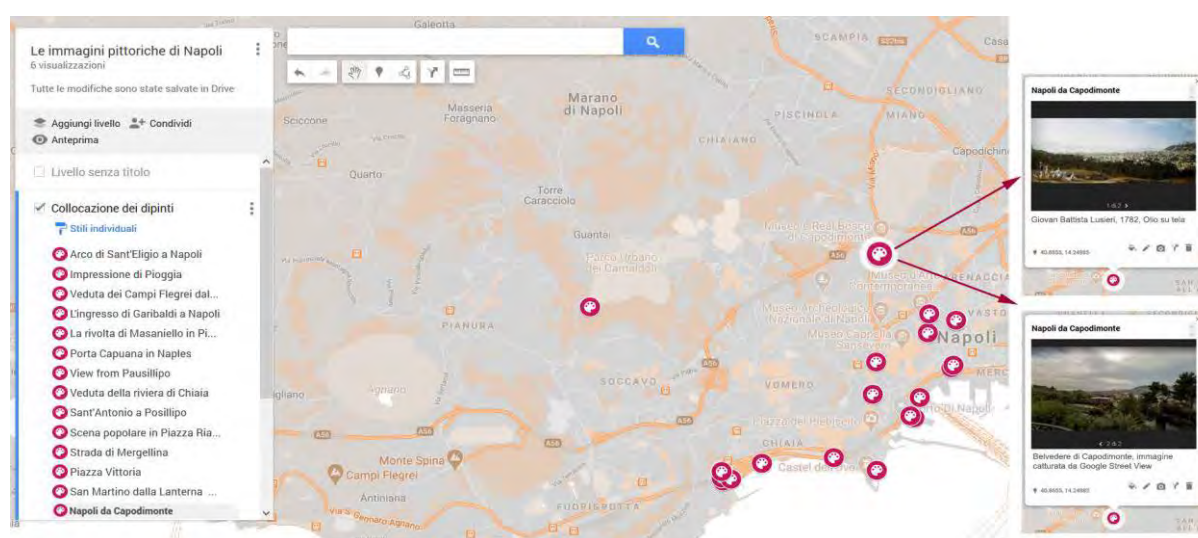
| ARTISTA | TITOLO DIPINTO | ANNO | LOCALIZZAZIONE |
|-------------------------------------|--|-----------|---|
| Michelangelo Cerquozzi | La rivolta di Masaniello in Piazza Mercato a Napoli | 1648 | Piazza Mercato |
| Gaspar van Wittel | Veduta della riviera di Chiaia | 1710 | Riviera di Chiaia |
| Pietro Fabris | Veduta dei Campi Flegrei dalla collina dei Camaldoli | 1776 | Collina dei Camaldoli |
| Giovan Battista Lusieri | Napoli da Capodimonte | 1782 | Belvedere di Capodimonte |
| Franz Ludwig Catel | Sant'Antonio a Posillipo | 1819 | Gradoni di Sant'Antonio, terza rampa |
| Franz Vervloet | San Martino dalla Lanterna | 1825 | Porto di Napoli |
| Antonie Sminck Pitloo | The Grotto of Posillipo at Naples | 1826 | Grotta di Posillipo, Crypta Neapolitana |
| Rudolf Van Alt | Porto di Napoli con Immacolatella | 1836 | Porto di Napoli |
| Louise Josephine Sarazin de Belmont | View from Pausillipo | 1842 | Belvedere di Posillipo |
| Giacinto Gigante | Scena popolare in Piazza Riario Sforza | 1849 | Piazza Sisto Riario Sforza |
| Achille Vianelli | Molo grande | 1850 | Porto di Napoli |
| Carl Johan Billmark | Strada di Mergellina | 1852 | Via Mergellina, Piazzetta del Leone |
| Franz Wenzel Schwarz | L'ingresso di Garibaldi a Napoli | 1860/1875 | Piazza Sette Settembre |
| Rudolf Van Alt | Porta Capuana in Naples | 1867 | Porta Capuana |
| Franz Alt | Piazza Vittoria | 1871 | Piazza Vittoria |
| Giuseppe De Nigris | Messa Domenicale | 1877 | San Giovanni A carbonara |
| Oswald Achenbach | Vita notturna a Santa Lucia | 1884 | Lungomare, Via Partenope |
| Carlo Brancaccio | Via Toledo, Impressione di Pioggia | 1888-89 | Via Toledo |
| Vincenzo Migliaro | Arco di Sant'Eligio a Napoli | 1928 | Via Sant'Eligio |
| Vincenzo Migliaro | Mercato a Porta Capuana | 1930 | Porta Capuana |

1: I venti dipinti scelti per il progetto di sperimentazione sull'immagine della città di Napoli. Catalogazione delle opere in ordine cronologico, con indicazione di artista, titolo del dipinto, anno di realizzazione e localizzazione.

In seguito all'analisi di numerose fonti documentarie e bibliografiche, si scelgono 20 dipinti che, avendo le suddette caratteristiche, costituiscono un primo campionario per la narrazione dell'immagine urbana, in particolare quella dipinta tra la metà del XVII secolo e gli inizi del XX secolo.

4. La collocazione dei dipinti in una mappa geocodificata

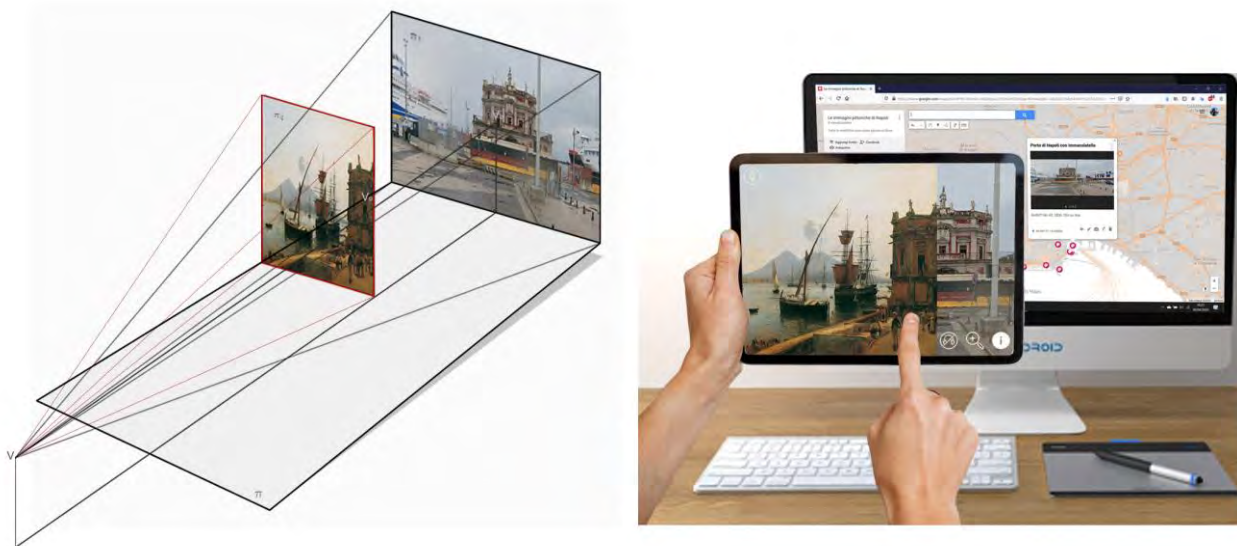
I punti di vista assunti dai pittori in diverse vedute vengono inseriti all'interno di una mappa geocodificata. La geocodifica può fornire un contributo fondamentale nella mappatura degli scenari urbani rappresentati, come mostra Geocoded Art, un sito che mappa alcune opere pittoriche identificandone la posizione geografica di riferimento. Sebbene costituisca un database culturale mondiale, GeoCoded Art presenta alcune carenze, tra cui l'inserimento non controllato di informazioni da parte degli utenti, l'imprecisione nella localizzazione delle opere e la carenza di dati forniti. Il tentativo di questa ricerca è, pertanto, restringere la sperimentazione al caso di Napoli, scegliendo di utilizzare il software MyMaps, uno strumento gratuito e accessibile di Google che, simulando la grafica del ben più noto Google Maps, permette una maggiore riconoscibilità e facilità di utilizzo da parte dell'utente, al quale viene richiesto solamente di accedere alla mappa precostituita che, comunque, può essere sempre modificata da parte del progettista, garantendo alla narrazione di poter essere controllata ed estesa. La mappa è costruita su un livello fisso, quello della cartografia attuale, al quale vengono aggiunti dei layers che individuano la posizione assunta nelle diverse viste pittoriche. La lettura complessiva della mappa è facilitata dalla presenza di etichette, ognuna relativa alla singola posizione dei dipinti, consentendo all'osservatore una navigazione user-friendly, che permette di riconoscere i punti di interesse senza la necessità di digitarne la posizione geografica. Ogni etichetta viene collegata a due immagini: una relativa al dipinto, implementato da informazioni su autore, anno di realizzazione e tecnica pittorica utilizzata; l'altra relativa alla vista prospettica attuale, dapprima individuata in Google Street View e poi catturata posizionandosi centralmente in essa, al fine di rimuovere le distorsioni prospettiche tipiche delle immagini grandangolari (fig. 2). Il contenuto culturale geocodificato trasforma la mappa in un nuovo portale culturale che, mantenendo come parametro fisso la posizione nello spazio, è in grado di narrare il palinsesto della città attraverso il continuo confronto tra città attuale e città passata, combinando elementi provenienti da diverse fonti e momenti storici.



2: La mappa geocodificata delle immagini pittoriche di Napoli. In esempio l'etichetta 'Napoli da Capodimonte', con relativa immagine pittorica (Giovan Battista Lusieri, 1782, olio su tela, collezione privata) e immagine attuale (Belvedere di Capodimonte, cattura di Google Street View).

5. Connessione della mappa geocodificata ad un'applicazione di Realtà Aumentata

La mappa geocodificata costituisce, seppur un tassello fondamentale, solo il primo livello di conoscenza dell'imgo urbis che, per poter essere recepita, necessita che l'osservatore diventi parte della narrazione attraverso la propria capacità mentale e visiva. Come afferma Tiedemann, infatti, «Impossessarsi degli oggetti 'morti' e renderli 'qualcosa di esperito e vissuto' significa di fatto immergersi nelle cose e far sì che la cosa non rimanga oggetto distante, ma entri in relazione con un lo, venga da questo 'vissuta'. Lo sguardo di colui che indaga è dunque uno sguardo che si 'immerge' nelle cose, nei dettagli apparentemente insignificanti, negli oggetti del passato, per poter compiere un montaggio di tutti questi materiali, elaborare una grande costruzione teorica 'sulla base di piccoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione', scoprendo così, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo, il cristallo dell'accadere totale» [Tiedemann 1973, XI]. Narrare un'opera pittorica è operazione complessa, poiché i 'fatti' narrati nell'opera d'arte sono già dei risultati derivati dall'interpretazione del pittore; per questo motivo, è proprio la pura osservazione a costruire una narrazione maggiormente oggettiva dell'opera, poiché chi la guarda può ricollocarla nell'attualità, interpretandola e realizzando nuove associazioni e gerarchie [Corboz 1998].



3: La sovrapposizione del punto di vista pittorico a quello reale: il metodo di costruzione geometrica e il modello comunicativo in realtà aumentata a confronto.

Considerando gli studi di Arnheim sulla percezione visiva, in cui si afferma che «il movimento è il più forte richiamo visivo dell'attenzione» [Arnheim 2002, 303], l'osservazione dell'immagine pittorica può essere implementata attraverso strumenti narrativi in grado di arricchirne la percezione sensoriale: la ricerca sceglie come strategia rappresentativa la Realtà aumentata che, permettendo la sovrapposizione di un nuovo livello visivo allo spazio fisico esistente, può arricchire le modalità di conoscenza e di esperienza dell'uomo sulla città. La prospettiva dei dipinti scelti viene sovrapposta a quella delle immagini urbane odierne già presenti in mappa, in posizione centrale così da ovviare ulteriormente alle possibili aberrazioni marginali delle viste grandangolari. Una volta sovrapposte, infatti, le viste vengono ritagliate così da mantenere soltanto gli elementi visivi prospetticamente corretti. Per la strategia comunicativa, si sceglie Artivive, un'app gratuita di realtà aumentata, usando le viste dello scenario urbano attuale come marker, ossia come immagine che il dispositivo tecnologico dovrà riconoscere per attivare i



contenuti virtuali. Una volta inquadrato il marker sul dispositivo mobile, ad esso si agganciano delle clip video che mostrano l'immagine urbana odierna sulla quale lentamente si va a sovrapporre l'immagine pittorica corrispondente. In questo modo, l'osservatore diviene parte attiva della narrazione, riconoscendo il rapporto tra elementi presenti e passati che evidenziano in alcuni casi la trasformazione nella fruizione degli spazi, attraverso la sovrapposizione di scene narrative della storia locale sullo sfondo quotidiano della città, in altri la differente percezione dei luoghi, attraverso il confronto di colori, toni, illuminazioni e rapporti urbani.

GRETA ATTADEMO



4: Sovrapposizione di scene pittoriche narrative al contesto attuale (In alto a sinistra: L'ingresso di Garibaldi a Napoli, Franz Wenzel Schwarz, 1860, fonte: Museo Civico di Castel Nuovo, Napoli; al centro: La rivolta di Masaniello in Piazza Mercato a Napoli, Michelangelo Cerquozzi, 1648, fonte: Galleria Spada; in alto a destra: Mercato a Porta Capuana, Vincenzo Migliaro, 1930, fonte: Casa d'aste Vincent; in basso: Via Toledo Impressione di Pioggia, Carlo Brancaccio, 1888-89, fonte: Palazzo Zevallos Stigliano). Alla pagina precedente.

5: Sovrapposizione di percezioni pittoriche al contesto attuale (Dall'alto: San Martino dalla Lanterna, Franz Vervloet, 1825, fonte: Museo di San Martino; Veduta dei Campi Flegrei dalla Collina dei Camaldoli, Pietro Fabris, 1776, fonte: Biblioteca Nazionale di Napoli; Porto di Napoli con Immacolatella, Rudolf Van Alt, 1836, fonte: Museo del Palazzo del Belvedere, Vienna). In questa pagina.

Conclusioni

La presente ricerca indaga l'uso della rappresentazione come strumento narrativo atto a ricucire le possibili relazioni tra la realtà fisica e l'insieme di immagini pittoriche create per interpretare, comprendere e comunicare la città. La costruzione di una mappa geocodificata dei dipinti, connessa ad un'app di realtà aumentata, permette di narrare l'immagine metamorfica di Napoli, città emblema di sovrapposizioni storiche, culturali ed urbane, correlando i principi scientifici con cui le viste pittoriche sono state realizzate e i caratteri distintivi della comunicazione odierna. La sperimentazione sull'immagine partenopea non solo può godere di un ampliamento futuro, ma fornisce una possibile metodologia per la creazione di contenuti culturali geocodificati e aumentati attuabile anche per la narrazione visiva di altre città storiche.

Bibliografia

- ARNHEIM, R. (2002) riedizione. *Arte e Percezione Visiva*. Milano, Feltrinelli.
- ALBISINNI, P. (2014). *Metamorfismo e isomorfismo dell'immagine urbana nel rapporto tra forma e contenuto*, in *Metamorfosi dell'immagine urbana. Rappresentazione, documentazione, interpretazione, comunicazione*, a cura di V. Di Stefano, G. Intra Sidola, M. Fantozzi, V. Giampà, E. Liumbruno, Roma, Gangemi Editore, pp. 19-26.
- BRUZELIUS, C., VITOLO, P. (2016). *The Kingdom of Sicily Image Database*, in *Archeologia e Calcolatori*, 27, pp. 107-130.
- BUCCARO, A., DE SETA, C. (2006). *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. Napoli, Edizioni Electa.
- CARLEVARIS, L. (2014). *Contenitore e contenuto nella descrizione dello spazio urbano: storia, morfologia, modelli, vita vissuta*, in *Metamorfosi dell'immagine urbana. Rappresentazione, documentazione, interpretazione, comunicazione*, a cura di V. Di Stefano, G. Intra Sidola, M. Fantozzi, V. Giampà, E. Liumbruno, Roma, Gangemi Editore, pp. 27-46.
- CAUSA, R. (1967). *La scuola di Posillipo*, Milano, Fabbri Editori.
- CORBOZ, A. (1998). *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, Franco Angeli Editore.
- DE PAOLIS, L.T. (2012). *Applicazione interattiva di realtà aumentata per i beni culturali*, in «SCientific REsearch and Information Technology (SCIRES-IT)», Vol. 2, Issue 1, pp. 121-131.
- MALDONADO, T. (2015) (ried.). *Reale e Virtuale*, Milano, Feltrinelli Editore.
- SIDOLA, G.I. (2014). Il disegno delle trasformazioni della città storica: l'area della Colonna Traiana a Roma, in *Metamorfosi dell'immagine urbana. Rappresentazione, documentazione, interpretazione, comunicazione*, a cura di V. Di Stefano, G. Intra Sidola, M. Fantozzi, V. Giampà, E. Liumbruno, Roma, Gangemi Editore, pp. 93-106.
- SOCCO, C. (2000). *Città, ambiente, paesaggio*, Torino, Utet Libreria.
- SPINOSA, N. (1989) *Napoli nella veduta europea del Settecento*, in «Stagioni d'Italia», n.1, 1989.
- TIEDEMANN, R. (1973). *Walter Benjamin, Opere Complete, vol. IX, I "passages" di Parigi*, Bologna, Einaudi.
- ZERLENGA, O. (2017). *Imaging Naples Today. The Urban-Scale Construction of the Visual Image*, in «Proceedings of the International and Interdisciplinary Conference IMMAGINI? Image and Imagination between Representation, Communication, Education and Psychology», 1(9), 922, pp. 1-13.

Sitografia

- www.geocodedart.com (giugno 2020)
- www.google.com/intl/it/maps/about/mymaps/ (giugno 2020)
- www.google.it/streetview (giugno 2020)
- www.napolineiparticolari.altervista.org (giugno 2020)
- www.artivive.com (giugno 2020)
- http://kos.aahvs.duke.edu/index_it.php (giugno 2020)
- https://mooc.federica.eu/c/napoli_tra_mito_e_immagine_nelliconografia_storica (giugno 2020)

*L'architettura tra le due Guerre a Napoli.
Strumenti e metodi per rappresentare il cambiamento
Architecture between the Two World Wars in Naples.
Tools and methods to represent change*

MARA CAPONE, EMANUELA LANZARA
Università di Napoli Federico II

Abstract

Il contributo analizza, interpreta e restituisce due casi studio emblematici appartenenti al patrimonio storico-architettonico, parte di un gruppo di cinque architetture geograficamente e temporalmente contestualizzate nella 'Napoli tra le due Guerre', classificate secondo cinque categorie: edifici non realizzati, ricostruiti, trasformati, demoliti e inaccessibili. L'analisi critica delle fonti disponibili ha consentito la costruzione di modelli 3D finalizzati a sperimentare sistemi di rappresentazione e di fruizione interattiva (VR) simulando un viaggio nel tempo. Obiettivo del contributo è quello di mettere a confronto metodi, tecniche e tecnologie, consolidati e sperimentali, per individuare nuove possibili applicazioni nel campo della 'gamification' applicata al patrimonio storico architettonico realizzato e di progetto.

This paper analyzes two Neapolitan case studies between the two Wars. They belong to five types of architectural works: unrealized, reconstructed, transformed, demolished and inaccessible buildings. The critical analysis of all sources allows 3D modeling aimed at experimenting interactive fruition systems (VR) to travel through time. Our goal is to compare consolidate and alternative methods, techniques and technologies to identify new possible applications aimed gamification and dissemination of existing or designed historic architectural heritage.

Keywords

Realtà Virtuale, serious game, interoperabilità, codice grafico, patrimonio architettonico.
Virtual Reality, serious game, interoperability, graphic code, architectural heritage.

Introduzione

Gli anni compresi tra la prima e la seconda Guerra sono da considerare un periodo storico estremamente variegato dal punto di vista architettonico, durante i quali si definisce l'attuale immagine della città di Napoli. Le opere realizzate da Luigi Cosenza, Marcello Canino, Giulio De Luca e Roberto Pane, personalità rappresentative che hanno inciso profondamente sia sull'assetto urbanistico che sociale, hanno avuto alterne vicende. Dall'architettura progettata ma mai realizzata, all'architettura demolita o inaccessibile, tra le numerose opere espressive del contesto storico sopra introdotto, sono state scelte a titolo rappresentativo, per la sperimentazione delle diverse modalità di comunicazione, le seguenti categorie e i relativi casi studio:

1. progetti NON REALIZZATI, la Torre del Partito Nazionale Fascista nella Mostra d'Oltremare di Luigi Cosenza;
2. opere RICOSTRUITE, l'Arena Flegrea di De Luca;
- 3.opere TRASFORMATE, il Mercato Ittico di Luigi Cosenza.
4. opere DEMOLITE, il Caffè Panoramico a Posillipo di Roberto Pane;

5. opere parzialmente accessibili al pubblico, il Palazzo dell'Intendenza di Finanza di Marcello Canino.

In particolare, il contributo analizza nello specifico, mostrando le sperimentazioni e i risultati raggiunti in ambiente virtuale, due tra i casi studio sopra elencati, selezionati in quanto diametralmente opposti dal punto di vista delle relative vicende architettoniche che li caratterizzano: la Torre P.N.F. di Luigi Cosenza e l'Arena Flegrea di Giulio De Luca.

Dal punto di vista metodologico, l'analisi critica delle fonti grafiche e iconografiche ha consentito la realizzazione di modelli digitali finalizzati a restituire e divulgare le ipotesi configurative, reali e/o di progetto, e la sperimentazione di sistemi di fruizione interattiva in grado di consentire un viaggio nello spazio e nel tempo, anche grazie alla contestualizzazione (geolocalizzazione) dei modelli architettonici all'interno del reale contesto geografico e urbano di appartenenza. Obiettivo del contributo è soprattutto quello di mettere a confronto metodi, tecniche e tecnologie, consolidati o alternativi, per individuare e testare nuove possibili applicazioni e strumenti grafici per la divulgazione di contenuti ancora sconosciuti o non adeguatamente documentati e/o accessibili.

1. Obiettivi

Il contributo è finalizzato a sviluppare artefatti cognitivi capaci di migliorare la comprensione e la conoscenza del Patrimonio costruito, così come di soluzioni architettoniche andate perdute, trasformate, inaccessibili o mai esistite. Pertanto, per realizzare prodotti culturalmente e scientificamente validi da un punto di vista metodologico, è necessario: verificare la validità delle ipotesi ricostruttive (consultate o ipotizzate) dei siti parzialmente e/o totalmente modificati e virtualmente ricostruiti; evidenziare la ricostruzione filologica effettuata definendo un codice comunicativo adatto a rappresentare le trasformazioni o l'incertezza [Capone 2011]. Sulla base di tali premesse, questo contributo mostra i risultati di una serie di proposte per la comunicazione e fruizione virtuale dei beni, alla ricerca di avanzamenti relativi alle attività di scomposizione, modellazione, renderizzazione, geo-localizzazione e navigazione di ambienti, contesti architettonici e sistemi urbani. L'obiettivo è quello di sperimentare differenti soluzioni per la rappresentazione interpretativa del modello ricostruttivo mediante l'utilizzo di banche dati *open* (risorse digitali) e l'integrazione di differenti tecniche di renderizzazione e di navigazione fruibili, in remoto o *in situ*, mediante *virtual glasses* e *devices*. La fruizione *in situ* dei modelli geo-localizzati favorisce la contestualizzazione e/o sovrapposizione di esperienze VR e AR.

2. Virtual Architecture: theoretical background

La crescente attenzione rivolta ai processi e alle tecniche finalizzate alla digitalizzazione e informatizzazione del Patrimonio Storico (HBIM, VR, AR, AI, etc.) favorisce la valorizzazione del costruito esistente indipendentemente dall'epoca storica a cui si riferisce, ampliando l'ambito di ricerca e applicazione, e ispira la sperimentazione di nuovi approcci e tecnologie dedicate. I *websites* di istituti di ricerca all'avanguardia sul campo e costituenti l'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (IBAM, ICVBC, ISMA e CNR ITABC), propongono una ricca selezione di recenti ricerche, esperienze e progetti condotti a scala mondiale, dedicati alla ricostruzione ed al restauro virtuale del patrimonio costruito. Ciascuno di tali progetti, il cui *iter* metodologico si compone principalmente delle fasi di acquisizione, interpretazione, ricostruzione, comunicazione e fruizione, contribuisce a comporre lo stato dell'arte sulle applicazioni (software e hardware) dedicate alla digitalizzazione del Patrimonio Culturale, la cui conoscenza è condizione necessaria per avanzare la ricerca sul campo finalizzata alla risoluzione di questioni irrisolte, raccogliere spunti per nuovi avanzamenti e sperimentare

approcci inediti. Tali applicazioni multidisciplinari e interdisciplinari sono basate sull'elaborazione di artefatti digitali caratterizzati da tecniche e strumenti, tra cui funzionalità *multi-texturing*, PBR (*Physically Based Rendering*), AR (dunque arricchite da annotazioni 3D multimediali), finalizzati a garantire la produzione di efficaci prodotti documentari e divulgativi fruibili mediante interfacce adattabili a *devices* differenti: in questo contesto, il *rendering* fotorealistico sembra rappresentare una costante per la divulgazione dei modelli digitali ricostruttivi di beni architettonici, archeologici e di contesti ambientali [itabc.cnr.it].

3. Funzione/obiettivi del modello ricostruttivo

Il modello 3D riveste un ruolo fondamentale di supporto in tutti i campi della ricerca in quanto capace di consentire il confronto e la verifica delle ipotesi avanzate. Tuttavia, nel campo della modellazione digitale del patrimonio costruito, l'attività non è finalizzata solo a rappresentare le ipotesi ricostruttive avanzate dagli studiosi ma, in ragione dell'interdisciplinarietà e interoperabilità richieste, è richiamata a favorire la comunicazione e la lettura critica di informazioni caratterizzate da un diverso grado di complessità, in relazione all'utenza. A tale proposito, la *gamification* del patrimonio storico, applicazione del *game design* in contesti non ludici [Deterding et al. 2011], rappresenta uno strumento comunicativo estremamente efficace per favorire il coinvolgimento attivo dell'utente attraverso la costruzione di *serious game*, 'giochi formativi', finalizzati alla fruizione di un'esperienza coinvolgente e, al tempo stesso, educativa. La simulazione virtuale interattiva finalizzata alla conoscenza, documentazione e valorizzazione del Patrimonio Culturale rientra a pieno titolo nella categoria dei *serious game*, i cui obiettivi principali sono:

- documentare, tutelare e valorizzare il patrimonio costruito;
- attirare l'attenzione degli utenti verso il patrimonio storico attraverso esperienze video-ludiche;
- creare un nuovo modello economico in cui le istituzioni culturali, coinvolte nel processo, potranno ottenere benefici socio economici;
- creare nuovi meccanismi di apprendimento utilizzabili da insegnanti e studenti.

4. La costruzione degli 'artefatti comunicativi'

Il prodotto finale, finalizzato alla rappresentazione efficace delle ipotesi ricostruttive, necessita dell'integrazione di software e dati *open* reali, aggiornati e scientificamente acquisiti per il montaggio di una soluzione scientificamente corretta, efficace, ma soprattutto adeguata alla valorizzazione e comunicazione dei beni oggetto di studio. L'attenzione nello sviluppo di tali artefatti comunicativi è concentrata anche sulla loro connessione con lo spazio fisico attraverso la progettazione e simulazione di percorsi ideali (*indoor* e *outdoor*) che consentano al visitatore di simulare l'esperienza più utile a garantire la comprensione del bene architettonico oggetto di studio. Sulla base di tali premesse, sono stati individuati i seguenti passaggi fondamentali per garantire la completezza e la validità del risultato:

- individuazione di differenti categorie identificative delle tipologie di beni oggetto di comunicazione (modellazione finalizzata alla ricostruzione integrale o parziale);
- individuazione della soluzione grafica più adatta in relazione alle differenti categorie di beni individuati;
- ambientazione/geolocalizzazione del modello (percorribilità esterna ed interna del modello);
- individuazione della tecnologia (hardware + software) ritenuta più idonea per la fruizione del prodotto;
- renderizzazione speditiva del modello digitale (ottimizzazione in termini di oneri computazionali, controllo del peso del modello digitale e del tempo per il calcolo dei rendering navigabili).

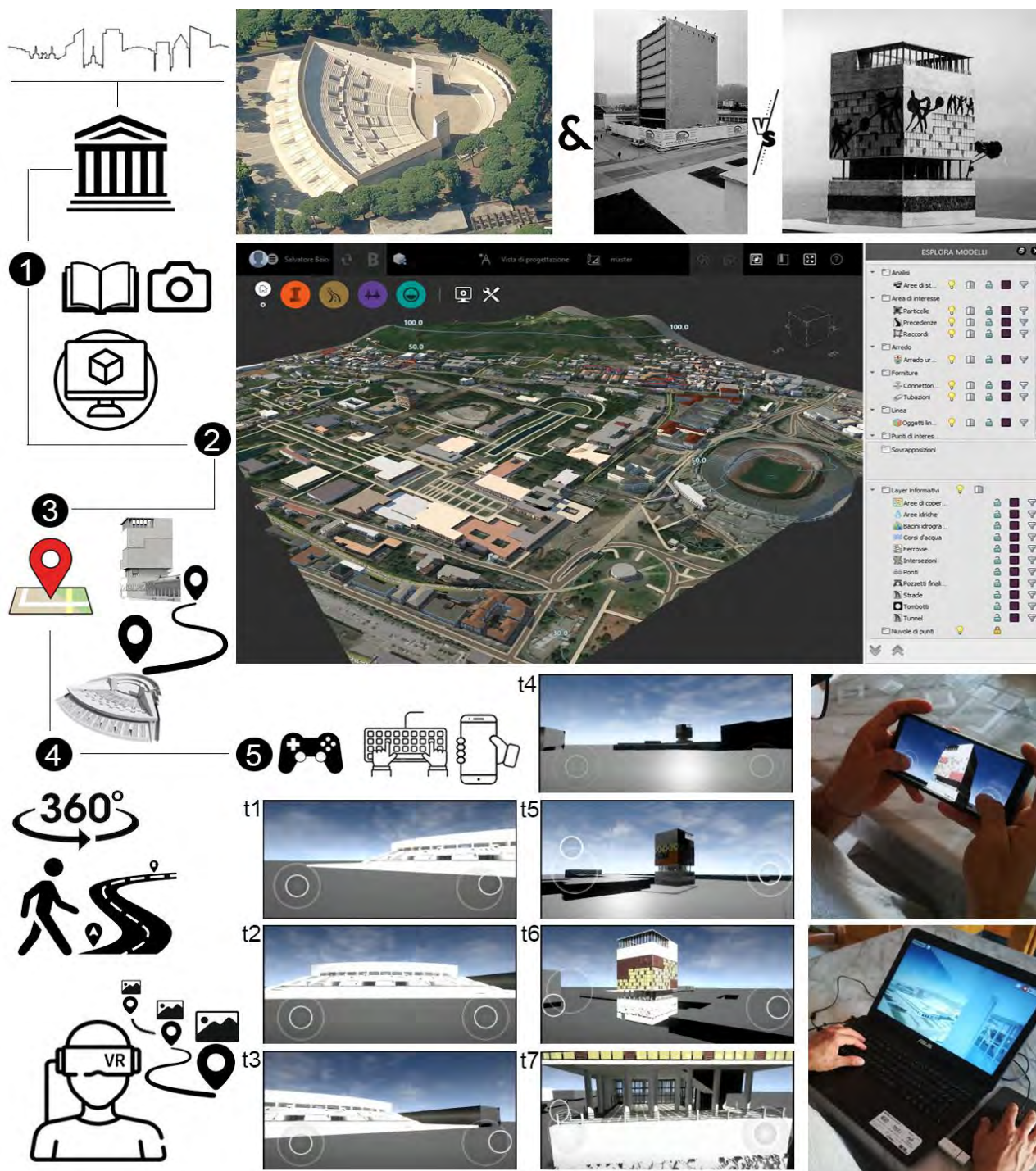
Confermando il consolidato utilizzo della 'trasparenza' (e.g. stili di visualizzazione *Ghosted* e *X-Ray*) per distinguere le parti esistenti di un organismo architettonico da quelle ricostruite e/o trasformate, tra le diverse soluzioni disponibili in ambiente digitale per la rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente, l'alternativa del *wireframe* merita un approfondimento in relazione alla produzione di render e video 360 navigabili. Tale stile di visualizzazione consente di relazionare, in maniera critica e diretta dal punto di vista della lettura interpretativa e della graficizzazione, l'opera con sé stessa e con il contesto. Estendendo tale modalità mediante l'utilizzo della trasparenza, è possibile esaltare, dal punto di vista grafico, la contestualizzazione autoreferenziale e ambientale delle opere.

Queste riflessioni inducono, quindi, a confrontare e valutare attentamente l'impiego delle diverse modalità di visualizzazione per la resa delle immagini finalizzate alla comunicazione dei prodotti della modellazione, rispetto alle sempre più spesso ricercate modalità di rappresentazione fotorealistica per la comunicazione dell'architettura. Tale confronto, alla luce degli avanzamenti raggiunti nel campo della computer grafica in termini di rapporto tra tempi di restituzione ed elevata qualità delle simulazioni prodotte, sottolinea la scelta di *wireframe* e trasparenze proprio in quanto strumenti utili per la comunicazione e l'interpretazione critica dell'opera (scomposizione dei sistemi e selezione degli elementi che si preferisce comunicare), quindi esaltando la reale definizione del termine stesso di 'disegno', cioè *designare* (*de-signum*). Tuttavia, diversamente dai modelli NURBS, la renderizzazione *wireframe* totale di modelli poligonali (mesh) si traduce in immagini talvolta pesanti, confusionarie e soprattutto acritiche. Pertanto, per estrapolare un *wireframe* 'funzionale' è necessario manipolare criticamente la modellazione e/o renderizzazione di un sistema complesso in funzione dei tratti ritenuti fondamentali per la comunicazione del messaggio finale, sia esso legato alla rappresentazione di un unico modello o alla sovrapposizione comparativa di più modelli. La visualizzazione in *wireframe* di elementi complessi consente, inoltre, la rappresentazione contestuale di tutti i dettagli interni ed esterni di un dato oggetto o edificio, estendendone la lettura spaziale e compositiva in relazione all'ambiente circostante dall'interno verso l'esterno. A tale scopo, si è ritenuto utile integrare i modelli con il relativo contesto ambientale, o DSM (Digital Surface Model), acquisito, manipolato ed esportato mediante piattaforme e software *open source*. L'integrazione di tali soluzioni favorisce, quindi, la comprensione della soluzione progettuale o ricostruttiva, combattendo l'effetto di straniamento durante l'utilizzo di tali applicazioni e favorendo la fruizione di una realtà pseudo-aumentata. Questa soluzione rafforza la dimensione ludica ma, al tempo stesso, didattica ed informativa dei prodotti derivanti da tale approccio. Sulla base di tali premesse, e coerentemente a ciascuna delle categorie sopra individuate, sono in corso di sperimentazione le seguenti modalità di manipolazione e graficizzazione per la produzione di render 360 (*virtual glasses*) e app navigabili, confermando l'utilizzo dello stile *wireframe*, sulla base delle considerazioni sopra riportate, per ciascuna delle categorie individuate e indipendentemente dalle impostazioni relative al *lighting*:

- a. Edificio del Partito Nazionale Fascista (opera non realizzata) – *wireframe* e *texturing*;
- b. Arena flegrea (opera ricostruita) – *wireframe* (utile per leggere in maniera comprensibile la sovrapposizione tra la composizione attuale e la versione precedente) e trasparenza;
- c. Mercato ittico (opera trasformata) – *wireframe*, trasparenza e *texturing*;
- d. Caffè panoramico a Posillipo (opera demolita) – *wireframe* e *texturing*;
- e. il Palazzo dell'Intendenza di Finanza (opera esistente, limitata accessibilità al pubblico) – *wireframe* e trasparenza.

5. Casi studio

Le caratteristiche stilistiche delle opere selezionate, volumi e geometrie puliti e chiaramente definiti, consentono una graficizzazione più omogenea e una chiara distinzione tra l'esistente e le trasformazioni subite dagli edifici: tale logica ha guidato la scelta dei casi studio e le strategie comunicative.



1: Mappa metodologica: individuazione del caso studio - 1. Analisi delle fonti, disegno e modellazione - 2. Modellazione del contesto - 3. Geolocalizzazione - 4. Renderizzazione - 5. Gamification.

In particolare, l'attenzione è rivolta a due casi studio le cui vicende si sviluppano in maniera diametralmente opposta: la Torre P.N.F. di Luigi Cosenza, progetto non realizzato, dunque più liberamente manipolabile dal punto di vista grafico, in quanto non influenzato dalla necessità di sovrapposizione tra stato di fatto e versioni di progetto precedenti, e l'Arena Flegrea di Giulio De Luca, opera realizzata e oggetto di ulteriori versioni progettuali e trasformazioni. Inoltre, tali casi studio sono stati selezionati in quanto inseriti all'interno dello stesso contesto urbano: la Mostra d'Oltremare, tra le principali sedi fieristiche italiane localizzata nell'area flegrea campana. L'opportunità di lavorare all'interno di un contesto comune ha favorito la combinazione sperimentale di molteplici *software*, dalla fase di modellazione alla *gamification*, passando per le fasi di contestualizzazione, geolocalizzazione e renderizzazione, dei prodotti finali. In particolare, il *workflow* adottato si compone dei seguenti steps:

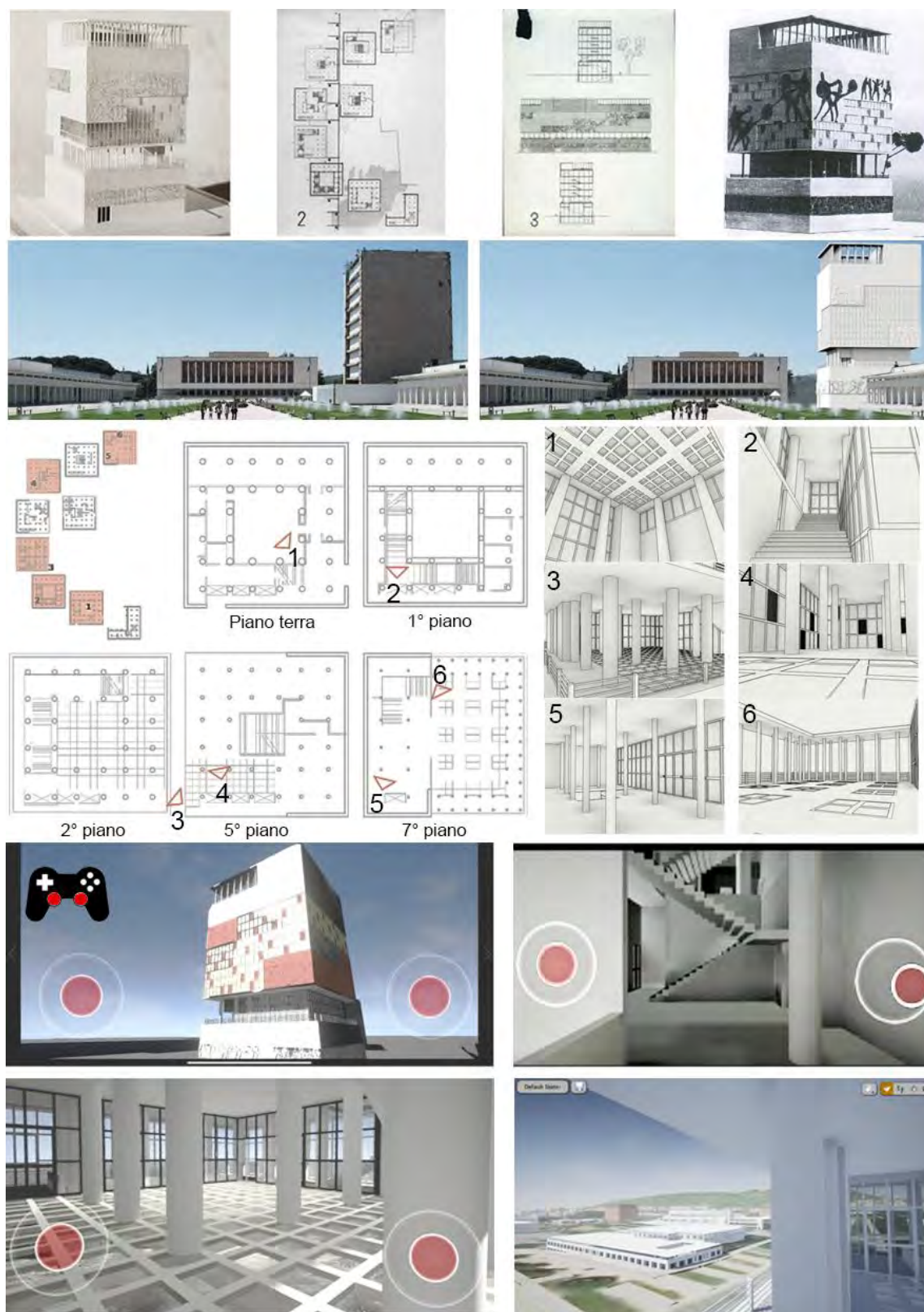
1. interpretazione delle fonti/ridisegno dell'opera – modellazione;
2. modellazione del contesto (contestualizzazione dell'opera);
3. geolocalizzazione;
4. *rendering*;
5. *gamification*.

Espletate le diverse attività caratterizzanti le fasi sopra descritte, comuni per la creazione e l'elaborazione dei modelli digitali di entrambi i casi studio, diversi strumenti digitali, software, app e piattaforme per l'acquisizione di *open data*, sono stati opportunamente combinati per testare soluzioni differenti.

6. Edificio del Partito Nazionale Fascista (P.N.F.) – Luigi Cosenza (1938)

La digitalizzazione della categoria "architettura non realizzata" presenta le criticità maggiori, tra cui la qualità e attendibilità delle fonti e le numerose variabili che intercorrono tra progetto di massima e definitivo. Quindi, la rappresentazione di questa categoria necessita di caratteri semplici, commisurata al livello di approfondimento raggiunto dall'autore nei grafici e nelle descrizioni di progetto. Il bando di concorso del 1938 per il progetto dell'edificio del Partito Nazionale Fascista alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli, richiedeva un edificio a torre alto circa 40 metri e a base quadrata con lato di 24 metri, in cui ospitare un'esposizione permanente delle opere compiute dal Partito Nazionale Fascista nelle colonie d'oltremare. La proposta di Luigi Cosenza si rivela complessa dal punto di vista architettonico, fondata sulla volontà di illuminare naturalmente, dall'alto, ogni punto dell'edificio. Dal basamento è possibile raggiungere l'ultimo piano attraverso un ascensore, percorrendo le sale espositive dall'alto verso il basso usando le scale. Il progetto prevede otto piani fuori terra, più un nono interrato e una rigida struttura a doppia fila di pilastri a sezione circolare rastremantesi ad ogni piano.

I primi due piani (basamento) presentano due portali in acciaio e prevedono un rivestimento in travertino a tutta altezza: la fascia centrale reca un altorilievo in elementi di cristallo in pasta di Murano, raffigurante scene tribali. Il secondo piano, da progetto, costituisce una sospensione tra il basamento e le sale espositive dei piani superiori. Esso consiste essenzialmente in una loggia coperta con un pavimento in vetrocemento che avrebbe consentito il passaggio della luce ai piani inferiori. Per conferire dinamicità all'edificio, Cosenza pensò ad un volume di base, pieno, di 24x9x5 metri, che dal terzo al quinto piano ruotasse di 90° in senso antiorario così da lasciare sempre libera la parte centrale dell'edificio, creando un pozzo di luce a partire dal solaio della terrazza di copertura fino ad illuminare i piani sottostanti.



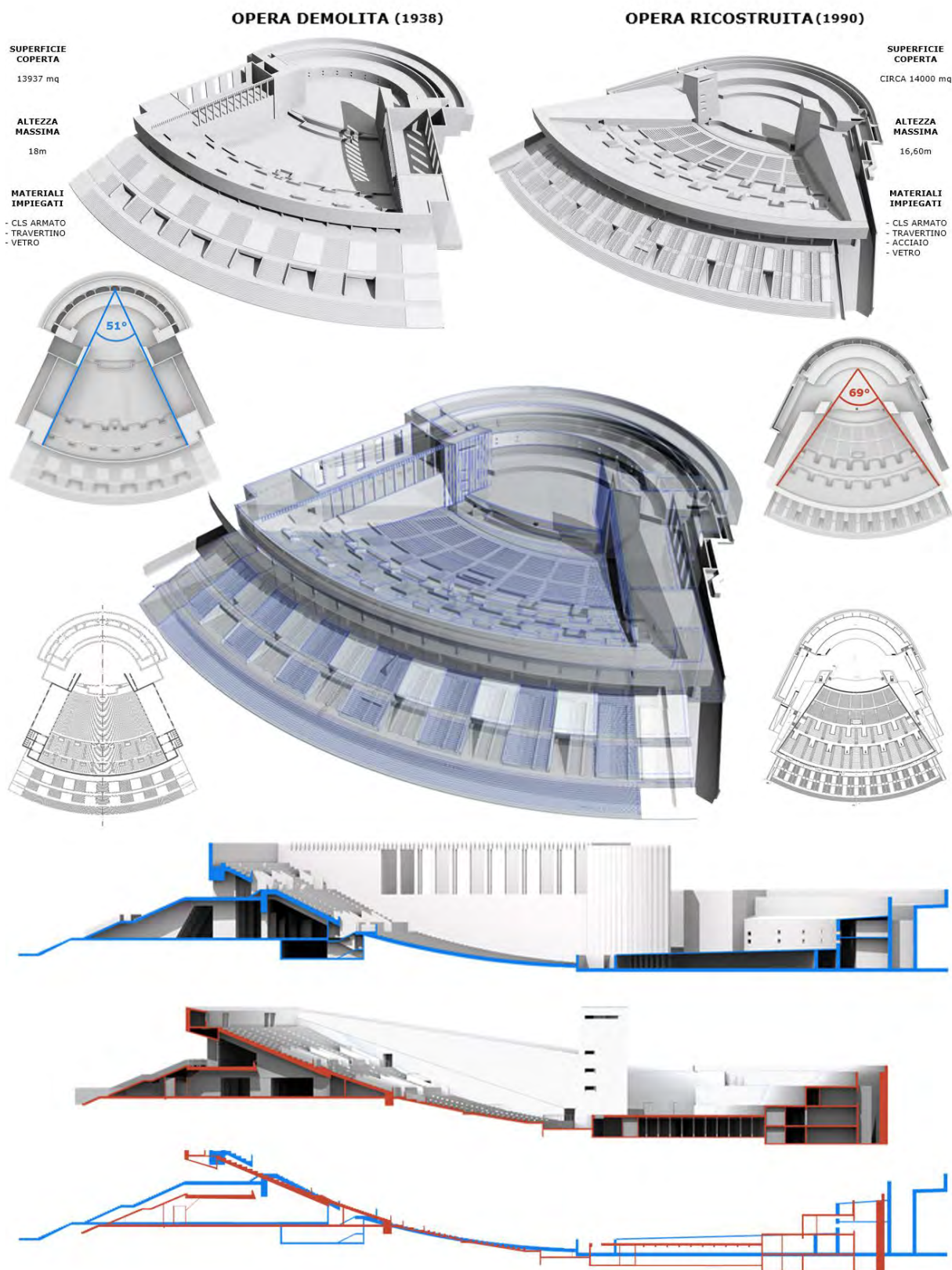
2: In alto, da sinistra: Luigi Cosenza, Torre P.N.F., Modello elaborato per il concorso [De Seta 1999] - Luigi Cosenza, Torre PNF, Planimetria, prospetti e sezioni elaborati per il concorso [archivioluigicosenza.it]; al centro: ricostruzione della Torre P.N.F: viste interne; in basso: navigazione del modello: viste interne e relazione con il contesto.

Il settimo ed ultimo piano, ospitante la prima sala espositiva, ha una terrazza con le immancabili pensiline su *pilotis*, tipiche dei progetti di Cosenza. Questa parte di edificio, tranne per il bassorilievo, è composta su una maglia modulare di 1x1,60 metri, rivestita con lastre di travertino e telai in acciaio a supporto di cristalli *Termolux* gialli e bocchette di aerazione in bronzo [Cosenza 1987].

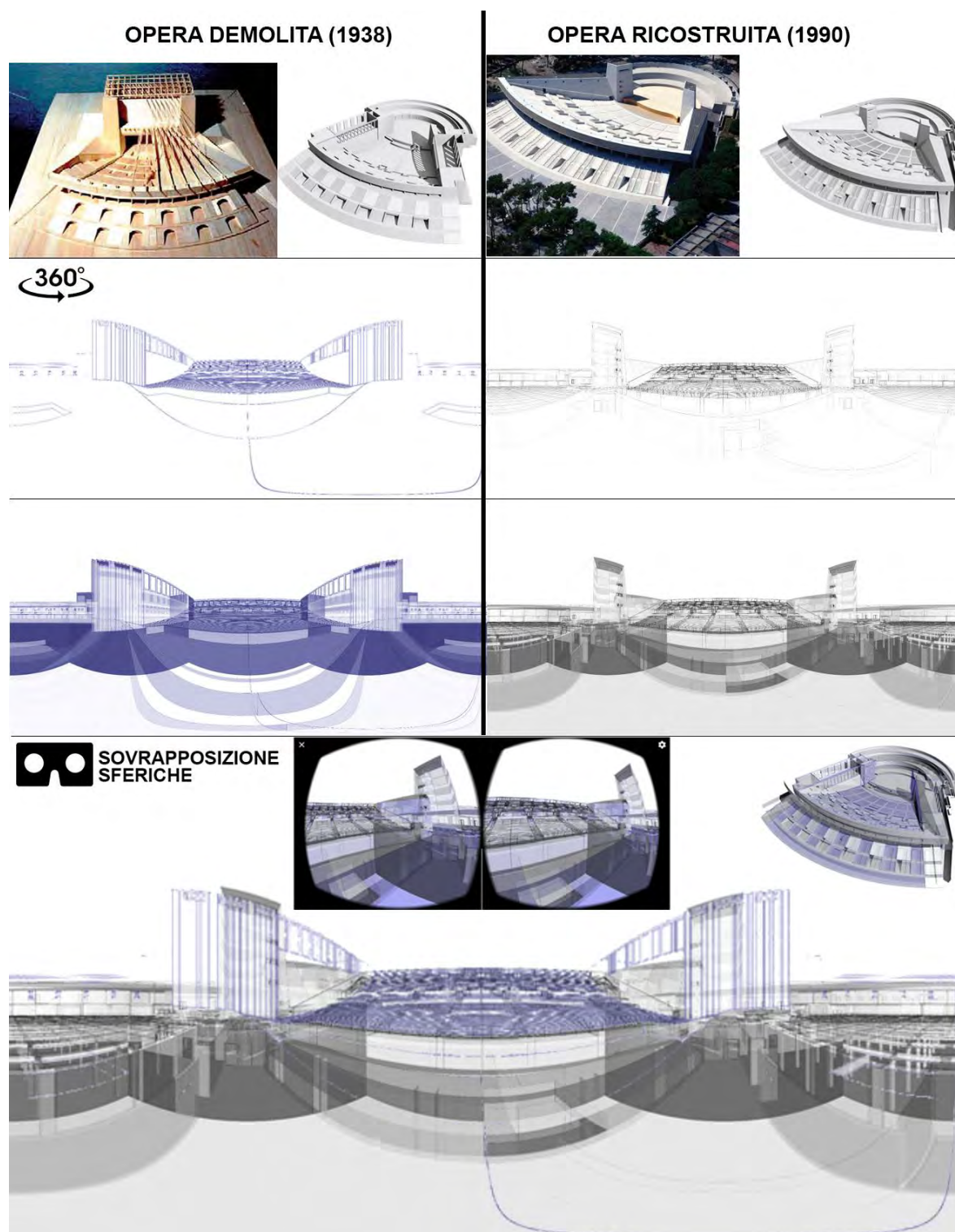
Il modello, pertanto, mira a rappresentare tutti i particolari descritti, optando per uno stile tendente al fotorealismo in quanto l'opera, pur non essendo mai stata realizzata, è stata dettagliatamente rappresentata in progetto, e quindi, si presta ad una simulazione realistica. Il modello è stato virtualmente inserito all'interno della Mostra d'Oltremare, contesto urbano ospitante l'opera, acquisito in qualità di modello *open* e costruito sulla base di dati GIS disponibili in rete, tra cui il modello del terreno, gli edifici, il verde, le aree idriche, le linee ferroviarie, le strade, etc., completi delle relative texture. Successivamente, il modello, completo di contesto urbano, è stato gestito con un apposito motore grafico per la creazione di un ambiente interattivo che, tramite appositi *controller touch screen* o da tastiera, consente all'utente di navigare liberamente all'interno dell'edificio, renderizzando in *real time* gli ambienti volta per volta percorsi per scoprire e fruire spazi mai esistiti, se non sulla carta (*gamification*). L'inserimento del modello all'interno del proprio contesto consente di relazionare un'opera inesistente con un'area urbana esistente. L'applicazione, come mostrato in figura 1 e 2, è fruibile da smartphone e pc, quindi l'opera risulta fruibile in remoto e in *real time* durante la visita *in situ*. In questo caso, la fruizione di un'opera mai realizzata, giustifica la scelta di una renderizzazione fotorealistica del modello che, tuttavia, nel caso specifico risulta volutamente non spinta.

7. Arena Flegrea, Mostra d'Oltremare, Napoli – Giulio De Luca (1938)

La categoria 'architettura ricostruita' necessita di una modalità di rappresentazione capace di memoria critica e selettiva delle varie fasi attraversate dall'opera. L'Arena Flegrea fu tra le prime opere realizzate da Giulio De Luca nell'ambito dell'allestimento della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. L'opera prevede due versioni: la prima proposta era composta da due platee opposte che abbracciavano il palcoscenico. Tuttavia, la scelta ricadde sulla realizzazione di una platea unica, rivolta verso nord, che regalava al palcoscenico una quinta dal promontorio dei Camaldoli fino alla piana di Fuorigrotta. Con vari giochi di pendenze, l'architetto instaurò un forte legame con il contesto, portando nell'opera richiami al simbolismo del teatro greco e la monumentalità e funzionalità tipiche del teatro romano. Utilizzando una pendenza opposta a quella del terreno, il progettista realizzò una scalinata d'ingresso avente le sembianze di una collina alta 8,50 metri, da cui si elevava un frontone di 6 metri, posto al di sopra dell'ingresso, decorato con 23 mosaici realizzati da Nicola Fabbricatore, raffiguranti personaggi e allegorie di ispirazione teatrale. Dietro il frontone si sviluppava la *summa cavea* che finiva proprio in corrispondenza dell'ingresso all'Arena. Da quel punto in poi la 'collina' diradava con la *media cavea* e con la *ima cavea*, che sprofondava leggermente nel terreno. La forma della cavea, a settori di corona circolare con centro oltre il fondale del palcoscenico, con i lati tangenti alle pareti del boccascena secondo un angolo di inclinazione minore di 45°, insieme all'inclinazione del palcoscenico opposta a quella della cavea, consentivano di godere di visibilità e acustica eccellenti. Ai lati della cavea vi erano due blocchi simmetrici che ospitavano i servizi con al secondo piano un'ampia loggia scoperta. Questi blocchi terminavano con una grande torre scenica, dalla pianta romboidale, rastremata verso l'alto, al lato del boccascena. L'avvento della guerra causò l'interruzione dei lavori: l'Arena ne uscì deturpata e il progetto di restauro fu commissionato allo stesso De Luca.



3: Confronto tra il modello ricostruttivo dell'opera demolita (1938) e il modello dello stato attuale (1990) dell'Arena Flegrea di Giulio Cosenza.



4: In alto, a sinistra: plastico di progetto per la copertura (1988) e modello tridimensionale (a meno della copertura); in alto, a destra: foto aerea attuale dell'Arena Flegrea e modello tridimensionale; al centro: confronto tra i render 360 delle due versioni dell'Arena (1938 vs 1990); in basso: sovrapposizione dei render 360 delle due versioni (in b/n la versione attuale e in blu la versione precedente). La visualizzazione delle sfere sovrapposte mediante virtual glasses consente il confronto tra le due versioni progettuali.

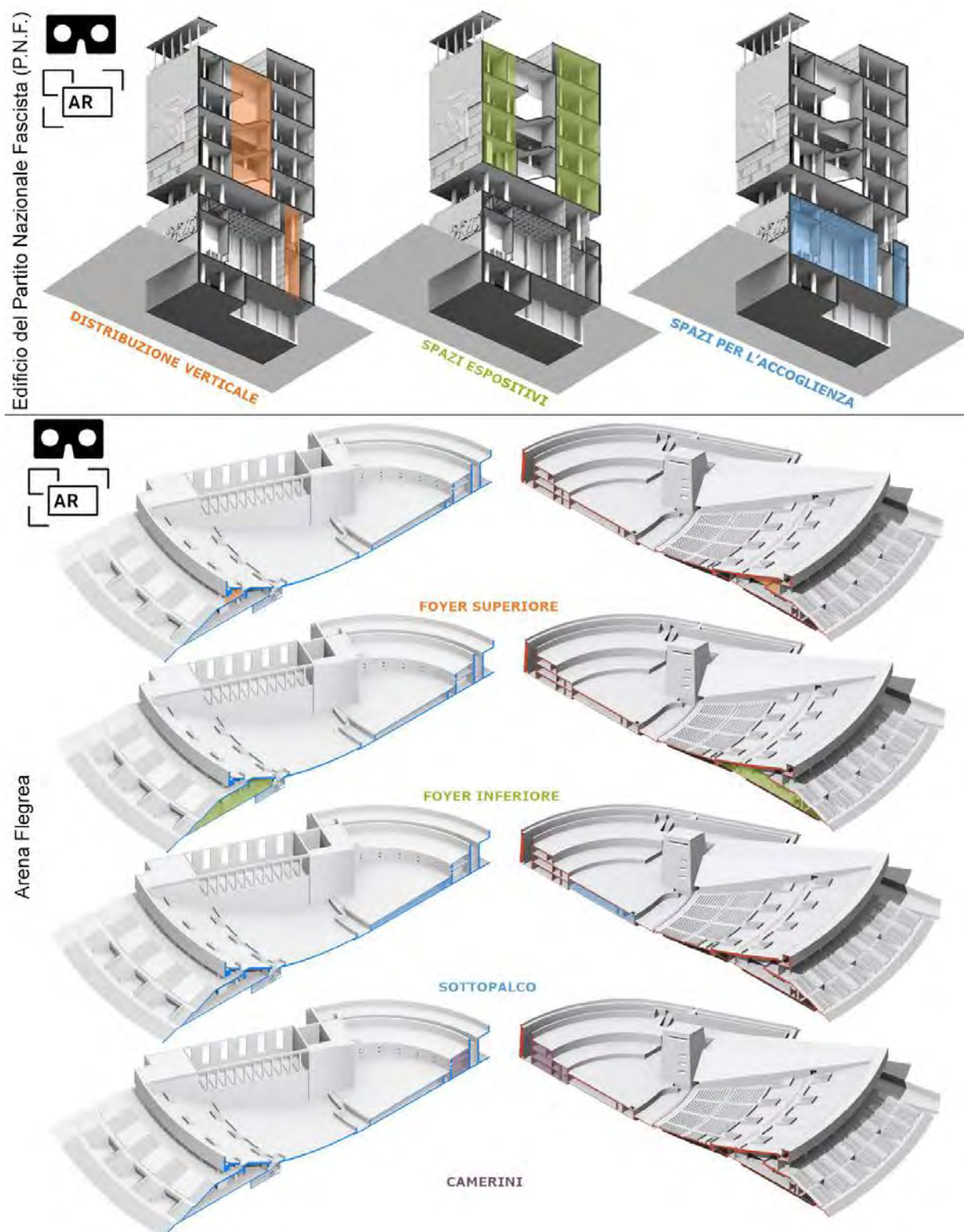
I lavori cominciarono nel 1951 e terminarono l'anno seguente. In seguito a due incendi dolosi, il teatro negli anni '70 chiuse, e da allora seguirono molte ipotesi di ristrutturazione tra le quali spiccò, ancora una volta, un progetto dello stesso De Luca, caratterizzato dalla proposta di una grande copertura per trasformare l'Arena in un centro congressi. Nel 1990, con l'autorizzazione del progettista, il teatro fu demolito per poi essere ricostruito secondo una configurazione più semplice. Inaugurata nel 2001, l'attuale Arena Flegrea, ottimizzata dal punto di vista funzionale, presenta dimensioni e caratteri simili alla versione precedente [Bertoli 2013]. Anche in questo caso, come per il caso studio precedente, i modelli riportanti le due versioni progettuali dell'Arena Flegrea sono stati virtualmente inseriti all'interno del proprio contesto urbano di riferimento, lo stesso utilizzato per il caso precedente. La figura 1 mostra, infatti, il percorso virtuale dal modello dell'Arena Flegrea al modello della Torre P.N.F., entrambi inseriti all'interno del modello *open* della Mostra d'Oltremare, scaricabile in rete mediante l'utilizzo di appositi software. Successivamente, i modelli dell'Arena sono stati utilizzati per la creazione di render 360: per la versione attuale dell'opera si è optato per una renderizzazione in stile *X-Ray* con bordi, utile per visualizzare contemporaneamente l'interno e l'esterno dell'edificio, mentre per restituire la versione precedente, si è optato per una renderizzazione in stile *wireframe* con bordi nascosti, efficace per semplificare la visualizzazione dell'opera. Tale differenza di restituzione è dettata dalla volontà di sovrapporre le due versioni al fine di visualizzare contemporaneamente entrambe le soluzioni. L'utilizzo del *wireframe* e della trasparenza favorisce la lettura critica dell'opera e il confronto tra le due versioni, a supporto della *gamification* del patrimonio storico architettonico.

6. Sperimentazioni AR (*Augmented Reality*) work in progress

Per entrambi i casi studio, è in corso la realizzazione di render sferici implementati dall'aggiunta di informazioni relative alle funzioni dei diversi ambienti che compongono le architetture analizzate e restituite (fig. 5), per il *testing* di soluzioni AR (*Augmented Reality*) finalizzate ad 'aumentare' la dimensione interattiva e predittiva, quindi 'informativa', dei prodotti digitali, guidando l'utente nella fruizione dell'edificio grazie all'utilizzo di *virtual glasses* che consentano la materializzazione visiva di informazioni invisibili o non prevedibili in tempo reale. La visita virtuale ed estemporanea dell'edificio (navigazione del modello) consente all'utente l'organizzazione di eventuali attività future da svolgere *in situ* (ad esempio: l'utente ha la possibilità di prenotare il proprio posto all'interno dell'Arena visualizzando preventivamente la platea, in occasione della partecipazione ad un evento), mentre la navigazione/consultazione *in situ* del modello 'aumentato' semplifica la mobilità all'interno dell'edificio attraverso la comunicazione o consultazione in *real time* delle informazioni inserite.

Conclusioni

Il contributo definisce il percorso metodologico utilizzato per la costruzione dei modelli digitali dei due casi studio risalenti allo stesso periodo storico, 'Napoli tra le due Guerre', e localizzati nello stesso quartiere, la Mostra d'Oltremare. L'analisi critica delle fonti disponibili ha consentito la costruzione di modelli 3D finalizzati a sperimentare diversi sistemi di visualizzazione e di fruizione interattiva (VR). Sperimentazione AR sono attualmente *work in progress*. Tra le soluzioni finalizzate alla ricostruzione fisica parziale o integrale di beni architettonici o archeologici, le note installazioni ambientali in rete metallica dell'artista Edoardo Tresoldi [edoardotresoldi.com] eleggono il *wireframe* come soluzione efficace per dichiarare ed enfatizzare il rapporto tra elementi ricostruiti, preesistenze architettoniche e relativo contesto ambientale.



5: Modelli della Torre P.N.F. di Luigi Cosenza e dell'Arena Flegrea di Giulio De Luca: distribuzioni funzionali. La geolocalizzazione dei modelli e dei relativi spaccati assonometrici, implementati dalle informazioni relative alla distribuzione delle diverse aree funzionali (aree colorate), è in progress (AR, render 360 fruibili con visore). Tale soluzione semplifica la comprensione, percorribilità e fruizione (fisica o virtuale) degli edifici.

Lo stesso espediente grafico è oggetto di numerose ricostruzioni prospettiche riprodotte su supporti bidimensionali appositamente posizionati per completare l'immagine di un dato bene parzialmente distrutto o non più esistente, se osservati rispetto alla posizione specificamente indicata per un osservatore [Ledermann 2003]. Dallo spazio reale a quello virtuale, tale soluzione può dunque rappresentare un linguaggio alternativo per comunicare le trasformazioni di un dato edificio, oppure può essere integrata alle altre modalità di visualizzazione, tra cui la renderizzazione di oggetti in trasparenza o texturizzati. In conclusione, lo sviluppo di modalità alternative di restituzione e fruizione degli artefatti digitali finalizzati alla documentazione e valorizzazione del patrimonio costruito rappresenta il principale obiettivo futuro di quest'attività di ricerca.

Bibliografia

- BERTOLI, B. (2013). *Giulio De Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, CLEAN edizioni, pp. 115-120, 181, 190-194).
- CAPONE, M. (2011). *Archeologia Urbana. Rappresentare l'incertezza: gli scavi archeologici di Piazza Bovio a Napoli*, in «DisegnareCon», vol. 4, n. 7.
- COSENZA, G., MOCCIA, F. D. (1987). *Luigi Cosenza: l'opera completa*, Napoli, Electa, 1987, p. 118.
- DE SETA, C. (1999). *Architettura a Napoli tra le due guerre*, Napoli, Electa, pp. 78 - 83.
- DETERDING, S., DIXON, D., KHALED, R., NACKE, L. (2011). *From game design elements to gamefulness: defining gamification*. In *Proceedings of the 15th International AcademicMindTrek Conference: Envisioning Future Media Environments*, ACM.
- LEDERMANN, F., SCHMALSTIEG, D. (2003). *Presenting Past and Present of an Archaeological Site in the Virtual Showcase*. In Arnold, A. Chalmers, F. Niccolucci (Editors), *4th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage*, pp. 1-6D.

Sitografia

- <http://www.itabc.cnr.it/pagine/progetti-ricerca-itabc-cnr> (luglio 2020)
- <https://www.edoardotresoldi.com/works/> (luglio 2020)

Ringraziamenti

Si ringrazia lo studente Salvatore Baio per la collaborazione alle attività di digitalizzazione dei casi studio indagati, necessarie per il testing (in progress) delle soluzioni interpretative e comunicative adottate.

*Il Palacio de Velazquez nel Parco del Retiro a Madrid.
Analisi per la tutela e la valorizzazione dei luoghi
The Palacio de Velazquez in the Park of Retiro a Madrid.
Analysis for the safeguard and enhancement of the places*

DAVIDE CARLEO*, MARTINA GARGIULO*, LUIGI CORNIELLO*, PILAR CHIAS NAVARRO**

* Università della Campania Luigi Vanvitelli

** Universidad de Alcalá

Abstract

La ricerca presenta i risultati della campagna di rilievo critico delle architetture e della vegetazione, con le relative strutture sceniche annesse, nel Parco del Retiro a Madrid. Attraverso l'utilizzo di strumenti tradizionali propri del rilievo è stato possibile rappresentare lo stato dei luoghi. La ricerca, inoltre, propone lo studio mediante l'utilizzo di software innovativi digitali del Palacio de Velazquez quale struttura di rilevante interesse.

The research presents the results of the campaign of critical survey of the architecture and vegetation, with its annexed scenic structures, in the Retiro Park in Madrid. Through the use of traditional tools typical of the survey, it was possible to represent the state of the places. The research also proposes the study through the use of innovative digital software of the Palacio de Velazquez as a structure of relevant interest.

Keywords

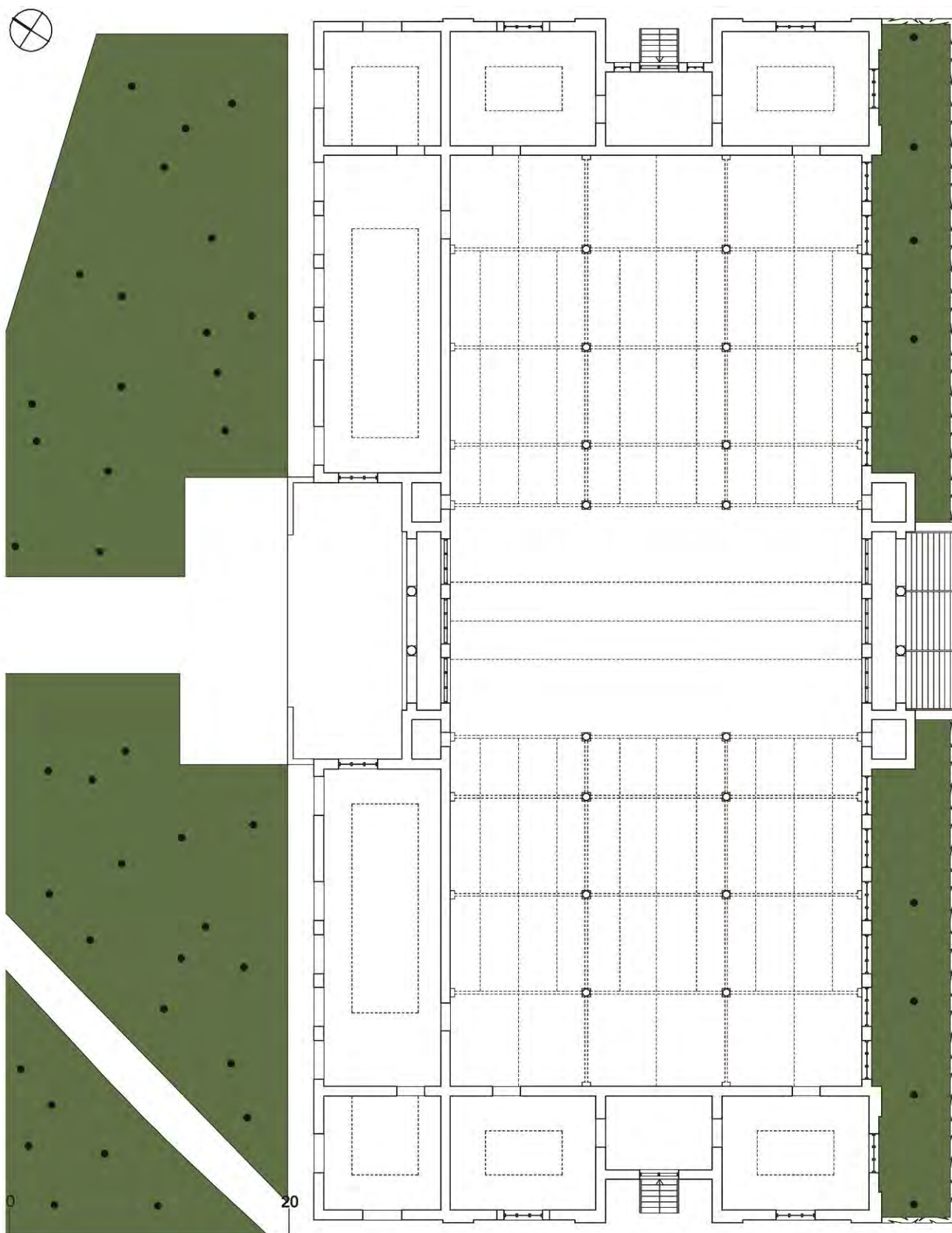
Rilievo, rappresentazione, Madrid.

Survey, representation, Madrid.

Introduzione

Il lavoro di ricerca propone un percorso di conoscenza e valorizzazione, attraverso il rilievo, delle architetture e dei sistemi a verde, presenti nel Parco del Retiro a Madrid, costruito intorno al 1630 con l'idea di ricreare un nuovo sistema a verde simile alla poderosa struttura architettonica della Reggia di Versailles. Attualmente, al suo interno sono collocati diversi giardini e architetture ritenute di interesse storico e culturale. Inizialmente, il complesso vegetazionale, fu voluto da Filippo IV come tenuta ricreativa dei Re d'Austria, poi con la famiglia Reale dei Borbone, il Parco inizia ad assumere, l'aspetto attuale, colmo di nuove architetture e rigogliosa vegetazione. L'area oggetto di studio riguarda Il Palacio de Velazquez situato nella parte centrale del Parco. L'edificio fu realizzato sotto il Regno di Alfonso XII nel 1883, su progetto redatto dall'architetto Ricardo Velazquez Bosco ma la direzione tecnica fu affidata ad Alberto del Placio mentre Daniel Zuloaga e Bernardo Asins ebbero il compito di costruire ed assemblare la copertura in ferro e vetro. La costruzione fu realizzata in occasione dell'Esposizione Internazionale nel 1883 riguardante le ceramiche, i vetri e le acque naturali. Attraverso ricerche d'archivio e rilievi dello stato attuale si rappresentano la morfologia storica dell'area e si definisce la sua evoluzione delle fasi successive di rilievo sul campo per la valorizzazione e la tutela.

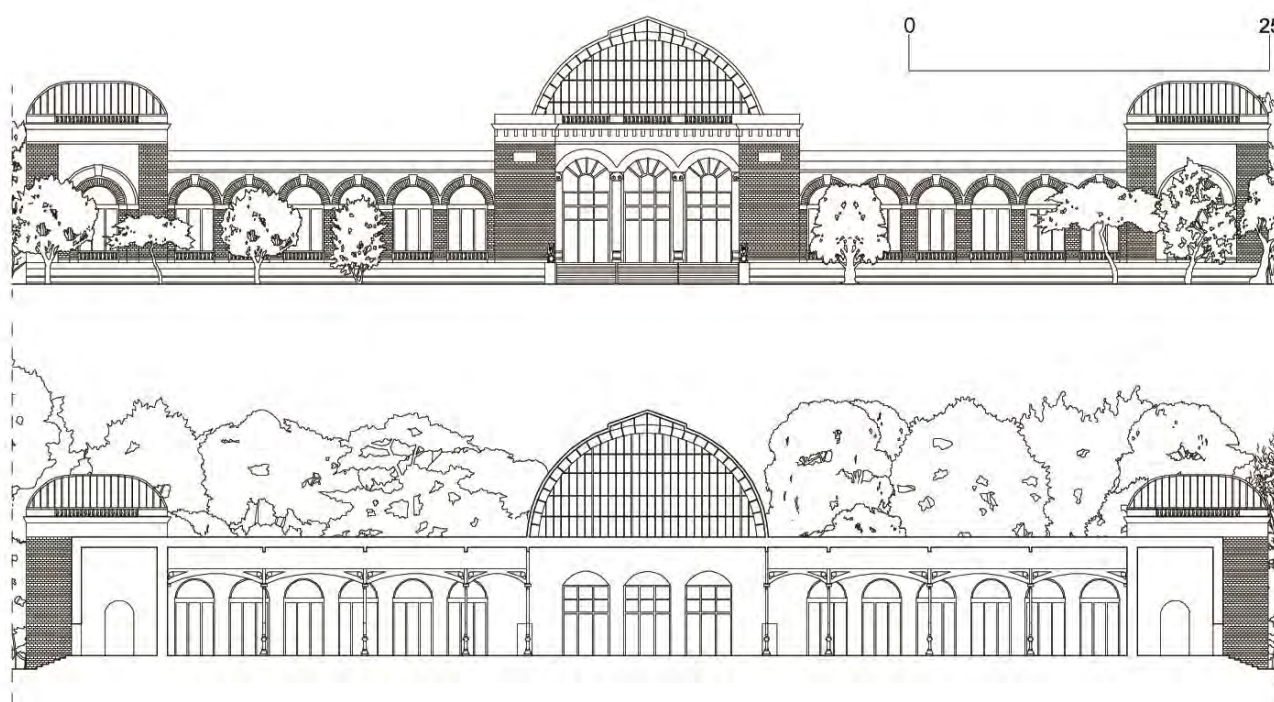
DAVIDE CARLEO, MARTINA GARGIULO, LUIGI CORNIELLO, PILAR CHIAS NAVARRO



1: Il Parco del Retiro a Madrid, il Palacio de Velazquez, pianta quota 3,00.

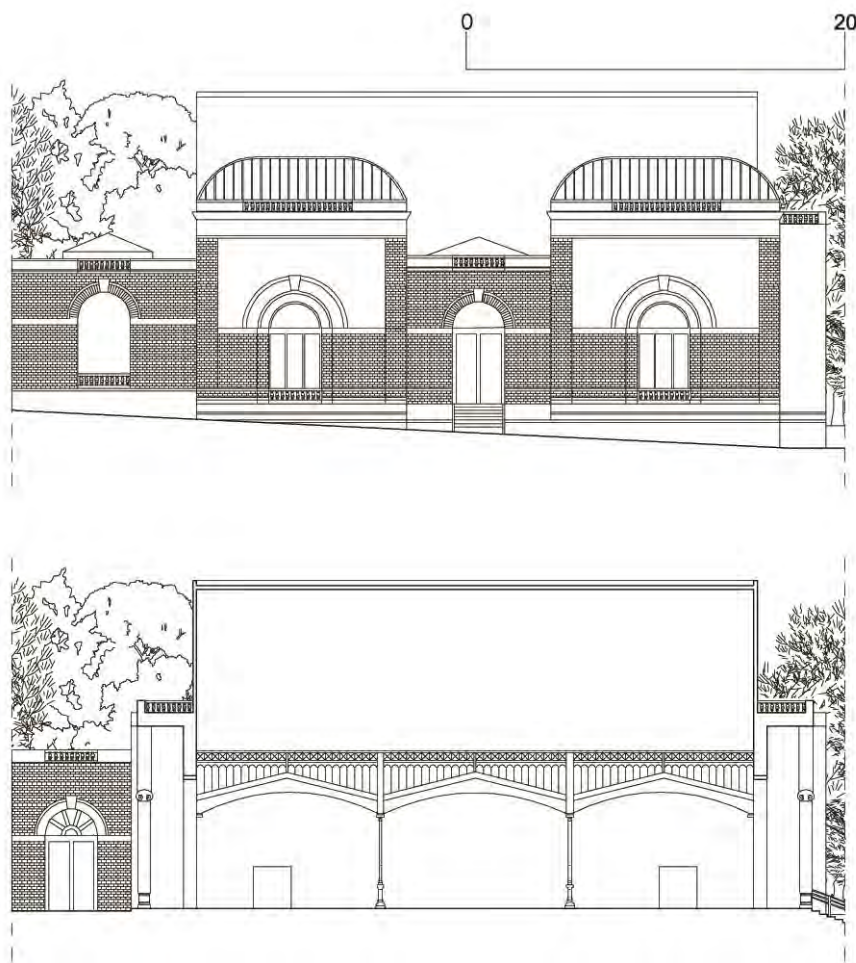
1. Il rilievo del Palacio de Velazquez nel Parco del Retiro a Madrid

Nell'ambito delle azioni di rilievo dei sistemi vegetazionali e dei manufatti architettonici, sono stati utilizzati gli strumenti propri della rappresentazione al fine di restituire il disegno di piante, prospetti, sezioni, assonometrie e modelli digitali. Da una primitiva analisi effettuata sul campo, l'edificio è di forma rettangolare con il lato più lungo rivolto verso sud di circa 80 metri mentre il lato minore di circa 30 metri, per un'altezza di circa 20 metri. Le facciate sono caratterizzate da muratura di diverse tonalità di colore, ceramiche con motivi geometrici e vegetazionali atti ad ornamentare le arcate, mentre lo stucco è utilizzato per le cornici, il ferro per la struttura delle cupole ed infine, lo zinco e lastre di vetro per le coperture. Le cupole, che sormontano le varie aree dell'edificio, sono delimitate da una balaustra in pietra che si affaccia sul paesaggio circostante.



2: Il Parco del Retiro a Madrid, il Palacio de Velazquez, sezione longitudinale e prospetto Nord-Ovest.

L'ingresso principale è caratterizzato da una facciata scenica a tre arcate con due corpi aggettanti laterali, riccamente decorati da fasce orizzontali di cromie diverse e scala in marmo contornata da sfingi in pietra. La pianta è divisa in tre corpi quadrangolari collegati da una galleria centrale sormontata da una volta in ferro e vetro con lucernari, le navate laterali, invece, presentano delle colonne in ghisa che sorreggono la struttura della copertura. Notevole interesse è stato dedicato alle fasi di rilievo e rappresentazione grafica degli elementi in facciata, nonché alle sezioni trasversali e longitudinali al fine di esporre la bellezza compositiva degli esili elementi in ferro che sorreggono le ponderose cupole e gallerie in ferro e vetro. La restituzione dei modelli tridimensionali, invece, è stata realizzata con l'ausilio di scansioni fotogrammetriche.



3: Il Parco del Retiro a Madrid, il Palacio de Velazquez, sezione trasversale e prospetto Sud-Ovest.

2. Il modello del Palacio de Velazquez nel Parco del Retiro a Madrid

È opportuno, quindi, definire delle fasi del processo di ricostruzione del modello tridimensionale del Palacio de Velazquez nel Parco del Retiro a Madrid. Nello specifico partendo dall'acquisizione dei dati attraverso metodologia passiva, registrazione e integrazione degli stessi, modellazione geometrica parametrica e materica del manufatto ed infine, la visualizzazione del modello mediante viste d'insieme. Particolare attenzione è stata prestata nello studio degli ambienti aperti dove l'allineamento fotogrammetrico è risultato di particolare complessità, in quanto trattandosi spesso di superfici piane o ampie possono verificarsi errori di sovrapposizione tra range map adiacenti. Al fine di ottenere un modello digitale rispondente alle caratteristiche geometriche dell'edificio, è stato opportuno calibrare correttamente la fotocamera così da ottenere dei parametri esterni ed interni quanto più verosimili a quelli percepiti dal campo visivo. Infine, definiti gli aspetti è stato realizzato il modello digitale, risultato di una misurazione di coordinate disposte secondo un ordine preciso tali da restituire la geometria del Palacio de Velazquez. Il modello rappresenta una fase intermedia del processo, in quanto occorre assemblare i diversi modelli attraverso vari software anche per il texturing in modo da avere un unico elemento tridimensionale completo anche della parte colorimetrica. Occorre, quindi, analizzare e restituire le caratteristiche principali relative alle superfici in termini di colore, texture e riflessione del materiale. Di

grande interesse è stato lo studio della riflettanza, il quale permette di estrarre dal colore le proprietà estrinseche dell'elemento utile anche alla fase finale di questa ricerca che prevede un miglioramento in termine di illuminazione dei luoghi. Il processo principale di questa fase è quello di creare delle texture map in grado di non far perdere nessuna caratteristica della singola superficie. Il processo di studio del colore viene espresso mediante una stima relativa della riflettanza Lambertiana espressa in RGB data dal colore riflesso. La modellazione tridimensionale può essere eseguita in termine granulometrici ad un livello più fine di dettaglio ma anche ad uno più grezzo in relazione al prodotto finale che occorre realizzare. Al fine di visualizzare correttamente l'elaborato occorre convertirlo in una geometria poligonale, ottimizzare i poligoni e le texture mediante operazioni di riduzione e compressione, gestire correttamente i parametri di luce naturale, calibrare i colori in modo da renderli quanto più verosimili alla realtà ed infine creare viste utili al caso specifico.

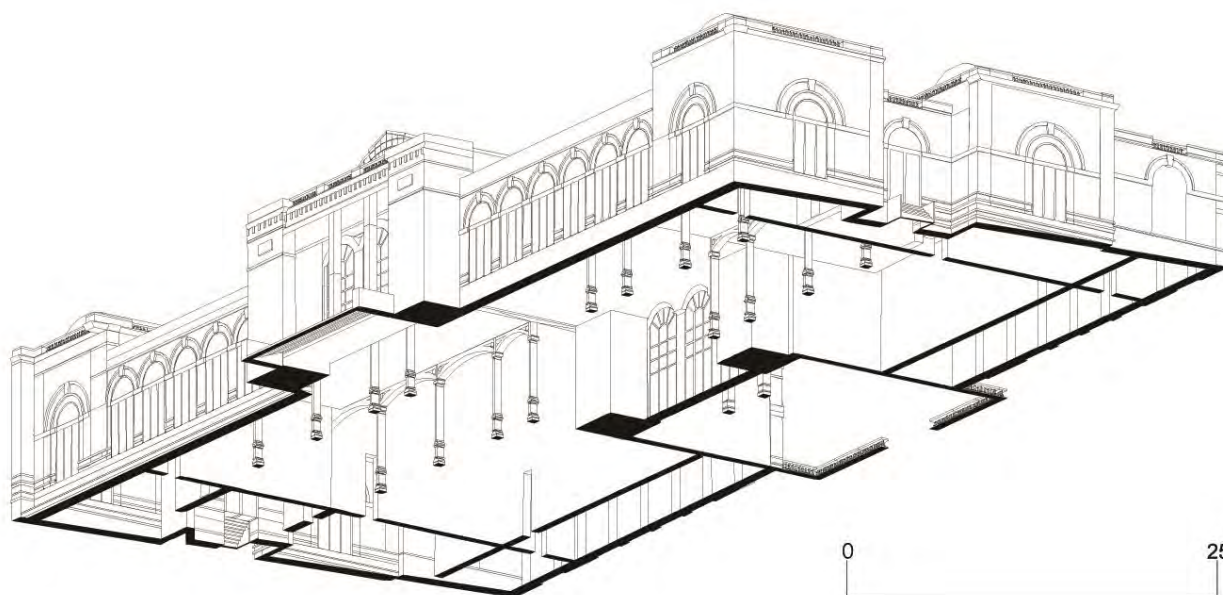


4: Il Parco del Retiro a Madrid, il Palacio de Velazquez, rilievo fotogrammetrico digitale indiretto. Software di modellazione con sovrapposizione delle immagini, nuvole di punti e individuazioni di mesh.

La complessità di tale attività consiste nell'elaborazione corretta di tutti gli elementi geometrici attraverso la tecnica di mesh poligonali piane in cui il modello viene definito mediante una maglia di poligoni che determinano successivamente il poliedro tridimensionale, mentre in alternativa le superfici vengono generate mediante curve polinomiali bidimensionali o tridimensionali. Nello specifico una mesh è caratterizzata da vertici, che la localizzano nello spazio mediante coordinate cartesiane, linee, ossia la connessione fra coppie di punti, polilinee ossia l'unione di più tre o più punti oppure poligoni e quindi geometrie chiuse. Nella maggior parte della casistica le mesh più utilizzate sono quelle a maglia triangolare in quanto la maggior parte dei software di modellazione riconoscono e risultano di particolare interesse perché sono in grado di rappresentare sia elementi semplici che quelli più complessi che non seguono schemi definiti.

3. Le fasi del processo di conoscenza del Palacio de Velazquez

Nelle fasi di rilievo e rappresentazione grafica, nonché del modello digitale del Palacio de Velazquez occorre, in primo luogo, calibrare in maniera opportuna lo strumento ovvero la fotocamera digitale in modo da riconoscere e catturare tutti i dati colorimetrici delle superfici ed ottenere il corretto orientamento delle immagini, al fine di unire tutte le foto in un software in grado di collegarle per creare una nuvola di punti densa e definita in ogni lato ed, infine, generare una texture map delle superfici. In parallelo alla modellazione dettagliata mediante sistema passivo fotogrammetrico, i rilievi sono realizzati con l'ausilio della piattaforma Ryobi, uno strumento che attraverso l'emissione di un raggio laser di bassa energia permette di determinare delle ampie distanze. Il sistema Ryobi riporta le misure prelevate come immagini sul display di uno smartphone o di un tablet ed inoltre, permette di scattare fotografie sulle quali riportare in maniera diretta le distanze appena rilevate quindi la modellazione dell'area è implementata da una galleria virtuale di immagini in cui sono espresse le misurazioni dirette sul campo.



5: Il Parco del Retiro a Madrid, il Palacio de Velazquez, assonometria.

Conclusioni

Con la ricerca applicata all'area oggetto di studio, si è cercato di tutelare il patrimonio esistente, rappresentando una parte di grande interesse della città di Madrid, e sovrapponendo la stessa con una nuova cultura digitale. Attraverso lo studio di piante, sezioni, prospetti, quali strumenti utili e tradizionali del rilievo e della rappresentazione, si porta alla luce la conoscenza di una delle architetture presenti nel Parco del Retiro, rilevando la conformazione dell'edificio, i dettagli ornamentali ad esso correlati e quindi il suo stato attuale. Particolare attenzione è stata affidata poi allo studio tridimensionale della struttura, portato a termine mediante l'impiego di strumenti digitali avanzati, al fine di ottenere elaborati fedeli alla realtà.

Bibliografia

- ARIZA MUNOZ, C. (2001). *Los jardines del Buen Retiro de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Lunwerg Editores.
- CENTRO MESONERO ROMANOS (2001). *Madrid en sus planos 1622-2001*, Ayuntamiento de Madrid, Arte Graficas Municipales.
- CHÍAS, P. (2016). *Dibujo y Arquitectura. 1986-2016, 30 años de investigación / Drawing and Architecture. 1986-2016, 30 Years of Research*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- CHÍAS, P., ABAD BALBOA, T. (2012). *El Patrimonio fortificado. Cádiz y el Caribe: una relación transatlántica / The Fortified Heritage. Cadiz and the Caribbean: A Transatlantic Relationship*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- CHÍAS, P., ABAD BALBOA T. (2018). *Building for the Crown: Contracts and administration under the Spanish monarchy in the sixteenth and seventeenth centuries, the Monastery of El Escorial*, in *Building Knowledge, Constructing Histories*, Leiden, CRC Press.
- CHÍAS, P., ABAD BALBOA, T. (2019). *The lands owned by the King: Plans and drawings of the Spanish Royal Sites: Aranjuez between reality and illusion*, in *Reflections / Riflessioni. L'arte del disegno / Il disegno dell'arte*, Roma, Gangemi Editore
- CORNIELLO, L. (2019). *Il disegno del Parco Reale di Tirana*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice.
- DOCCI, M., MAESTRI, D., GAIANI, M. (2011). *La scienza del Disegno*, Milano, CittàStudi.
- DURAN CERMENO, C. (2003). *Jardines del Buen Retiro*, Aranjuez, Doce Calles.
- GARCIA GOMEZ, L. (2015). *El retiro paso a paso guía del parque*, San Sebastián de los Reyes, Naperma.
- GIORDANO, P. (2016). *Il disegno dei parchi urbani*, Roma, Ermes Editore.
- LOPEZ LILLO, A. (2000). *Arbores de Madrid*, Comunidad de Madrid, Mundi-Prensa.
- NAVASCUES PALACIO, P. (2007). *Arquitectura e Ingeniería del hierro en Espana (1814-1936)*, Madrid, El Viso e Iberdrola.
- PARRINELLO, S. (2013). *Disegnare il Paesaggio. Esperienze di analisi e letture grafiche dei luoghi*, Firenze, Edifir.

Arte e poesia sui muri della città*

Art and poetry on the city walls

VALERIA CERA, MARIKA FALCONE

Università di Napoli Federico II

Abstract

Negli ultimi decenni lo spazio urbano è caratterizzato dalla proliferazione e dalla moltiplicazione di forme di creatività che interpretano la superficie degli involucri architettonici con figure, firme e nuove vedute. Se nel passato questa forma di arte si sviluppava nell'illegalità, oggi viene considerata come strumento di rappresentazione per rileggere, valorizzare e far conoscere il territorio determinando così nuovi paesaggi urbani. Nel presente contributo è analizzato il Rione Le Fornelle, il quartiere di origine longobarda più antico di Salerno, quale interessante sperimentazione sul tema della Street Art.

In the last few decades urban space is characterized by the proliferation and multiplication of creative forms that interpret the surface of architectural envelopes with figures, signatures and new views. If in the past this form of art developed in illegality today it is considered as a means of representation to reread enhance and know the territory thus creating new urban landscapes. In the present contribution we want to analyze the rione Le Fornelle, the oldest district of Lombard origin in Salerno, which represents an interesting experimentation on the theme of Street Art.

Keywords

Street Art, riqualificazione urbana, muri d'autore.

Street Art, urban regeneration, muri d'autore.

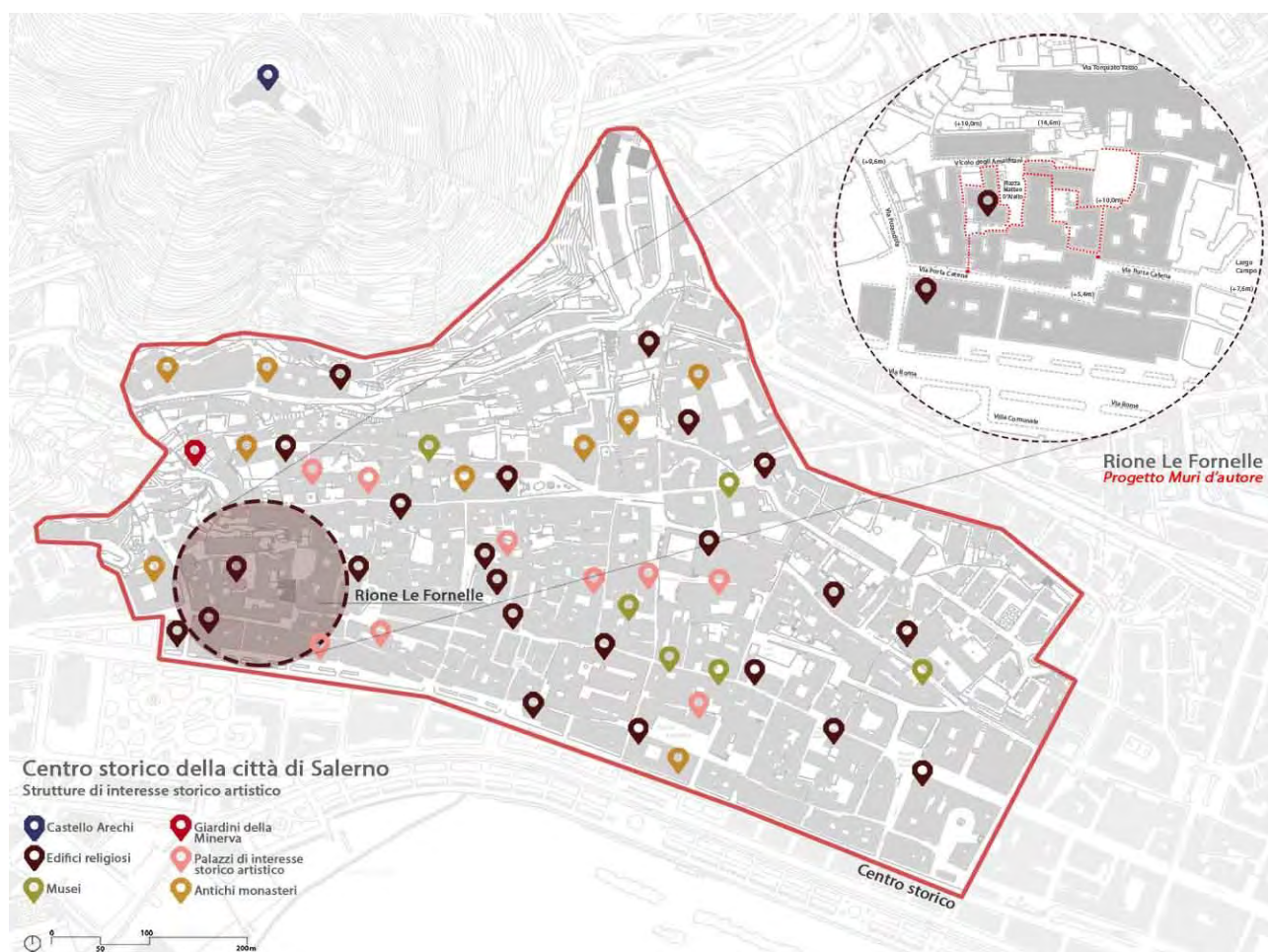
Introduzione

Nel 1960 in *Image of the city* Kevin Lynch individua nell'immagine urbana l'esito di una profonda relazione che si instaura tra l'ambiente e il suo osservatore. La città è un palcoscenico che mette in scena sé stessa per cui gli involucri architettonici da limite si trasformano in fondali scenografici dove immagini, arte, nuove tecnologie della visione, lavorano insieme per innovare e rigenerare il tessuto urbano stratificato. La riconoscibilità dell'identità di un luogo è affidata, pertanto, a forme espressive della cultura digitale in cui i luoghi, un tempo monumentali, divengono spazi relazionali capaci di produrre identità nuove che si riconnettono alle trame urbane dei contesti più propriamente storici. In questa visione, la *Street Art* e, ancor più, l'*Urban Art* sono forme espressive artistiche, emblematiche del ruolo che l'arte può svolgere nella determinazione di strati visuali originali, sovrapposti alle realtà architettoniche e urbanistiche del passato. Si tratta di processi al contempo di rigenerazione urbana e sociale, spesso originati dal basso ovvero fondati sul coinvolgimento attivo della comunità locale che acquisisce in tal modo una consapevolezza sempre maggiore delle risorse e delle qualità intrinseche del proprio ambiente [Garofalo 2018, 1151].

Contestualmente, il diffondersi di nuove forme di spettacolarizzazione della città quali eventi, allestimenti urbani, *video-mapping*, musei diffusi a cielo aperto, ha avviato un processo di trasformazione urbana capace di rigenerare i luoghi e aggregare i tessuti

* L'introduzione e il Paragrafo 2 sono di Valeria Cera, i paragrafi 1, 3 e le conclusioni sono di Marika Falcone.

cittadini, trasformandoli in luoghi di condivisione [Lo Turco 2018]. L'utilizzo delle nuove tecnologie della visione e delle nuove forme di produzione di immagini conferiscono al tessuto stratificato nuovo valore e significato divenendo un motore per la crescita delle città e per la promozione della qualità della vita del proprio ambiente [Caldarone 2018, 121]. È in questo contesto che si inserisce lo studio presentato nel contributo, focalizzato sul Rione Le Fornelle, il quartiere di origine longobarda più antico di Salerno. Sintesi di un'interessante sperimentazione sul tema della *Street Art*, il caso studio supporta il dibattito contemporaneo sulle potenzialità di azioni in cui l'interazione tra architettura e comunicazione visiva è in grado di restituire nuovi paesaggi urbani di riscatto di contesti degradati.

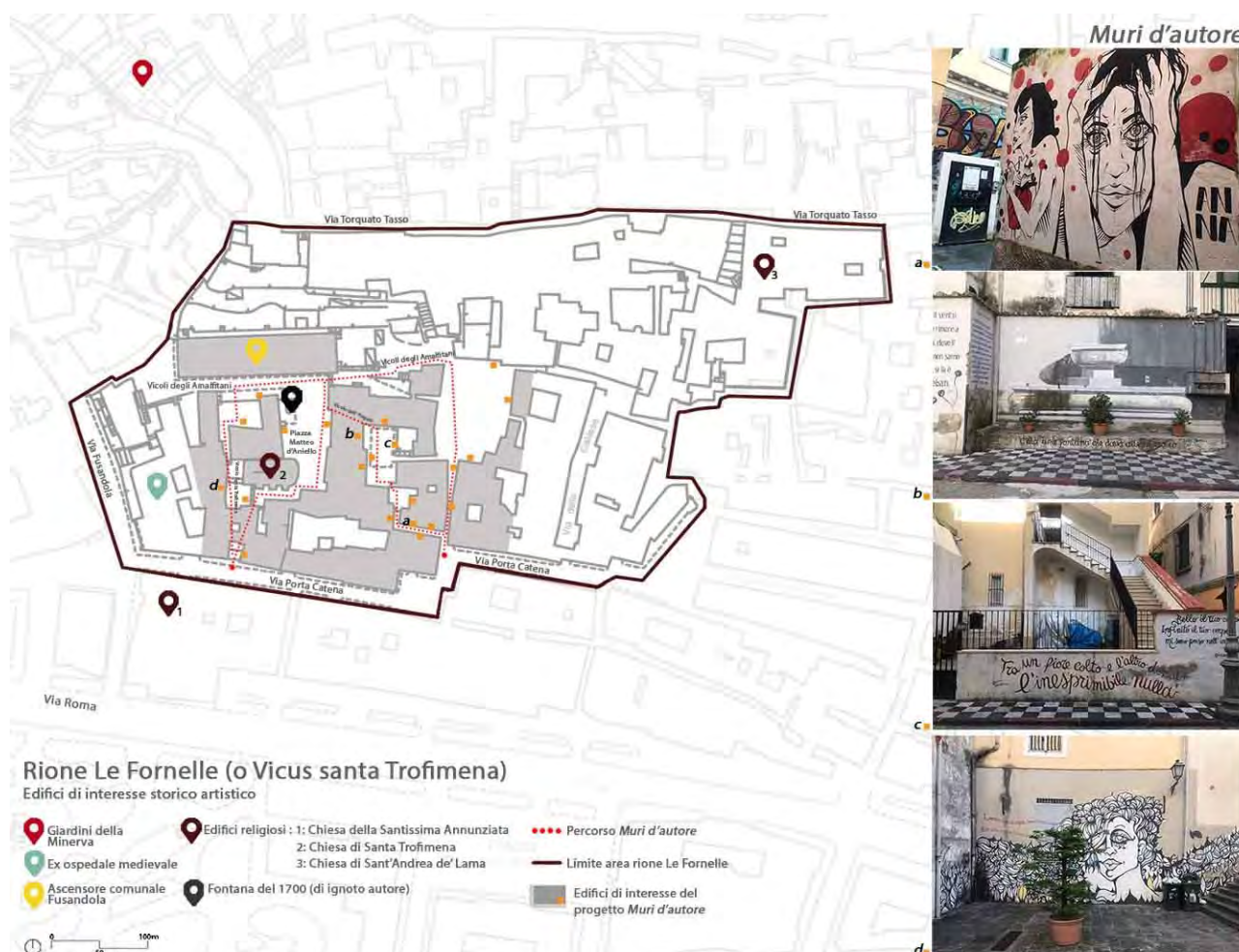


1: Planimetria del Centro Storico della Città di Salerno con il rione Le Fornelle.

1. Il caso studio: il rione Le Fornelle

Gli stretti vicoli, bui e tortuosi e le ripide stradine che in un passato glorioso conferivano alla città di Salerno un valido sistema di difesa, oggi pullulano di *murales* e versi d'autore che hanno rivitalizzato il rione Le Fornelle, uno dei quartieri più antichi del centro storico della città. L'impatto sociale che il quartiere ha conosciuto negli ultimi anni attraverso l'arte di strada è senza dubbio straordinario ed interessante. Infatti, al fine di evidenziare i tratti caratteristici di quest'area, che ha avuto una particolare importanza storico-architettonica nello sviluppo della *nova civitas salernitana* e che per anni è rimasta nell'ombra, si è deciso di indagare sulle origini di questo assetto e sull'immagine del luogo che ha subito evidenti modifiche nel tempo. Le più significative trasformazioni urbane di *Salernum*, fondata nel 194 a.C. come colonia marittima romana, ebbero inizio in epoca longobarda

quando la città divenne il centro più fiorente del Mezzogiorno e si sviluppava lungo tre direzioni principali: *Plaium Montis* a nord, l'*Hortus Magnus* ad est mentre la fascia costiera a sud era nota come *Inter merum et muricinum* [Memoli 2009, 15]. Il punto centrale della città era costituito dal *Palatium*, o reggia di Arechi II, che si inseriva in posizione baricentrica nel tessuto urbano circondato dalla lunga cinta muraria che correva fino a raggiungere il castello longobardo posto sul monte Bonadies. Solo in seguito all'ampliamento della cinta muraria e ai nuovi interventi urbanistici voluti da Sicardo nacque il nuovo rione Le Fornelle, che, con la sua forma quadrangolare comprendeva l'area delimitata dalle chiese di San Michele e Santa Trofimenia raggiungendo il suo impianto definitivo con l'edificazione della Chiesa di Sant'Andrea de Lama. Il quartiere, simile ad un piccolo borgo marinaro in cui si svolgevano le attività mercantili, divenne la dimora degli Amalfitani e prese il nome di *Locus Veterensium* o *Vicus Sanctae Trophimenae* in onore della santa protettrice degli Amalfitani, mentre ancora tutt'oggi è incerta l'origine del termine «fornelle» [Amarotta 2004].



2: Planimetria del rione Le Fornelle.

Secondo alcune fonti è probabile che il nome derivi dalla presenza di piccoli forni che venivano utilizzati per la cottura delle ceramiche. L'attuale fisionomia urbanistica si è delineata in seguito all'alluvione del 1954 e al terremoto del 1980, in cui furono necessari diversi interventi di risanamento che hanno modificato completamente l'apparato architettonico di epoca longobarda [Troisi 2002]. Proprio in questi anni ha avuto inizio il declino del quartiere, spesso al centro della cronaca nera, ma fortunatamente riportato in

auge e trasformato in meta turistica grazie al progetto Muri d'autore della fondazione Alfonso Gatto. Oggi il cuore pulsante del rione è rappresentato dalla piazzetta Matteo d'Aniello, dove si trova la fontana settecentesca di ignoto autore e l'ascensore comunale Fusandola che collega la parte bassa del centro storico con la città alta, l'antico *Plaium Montis*, in cui è possibile raggiungere i Giardini della Minerva, gli orti botanici della Scuola Medica Salernitana, la più antica istituzione medica nel Medioevo.

2. I *murales* Le Fornelle: soggetti, stili, colori

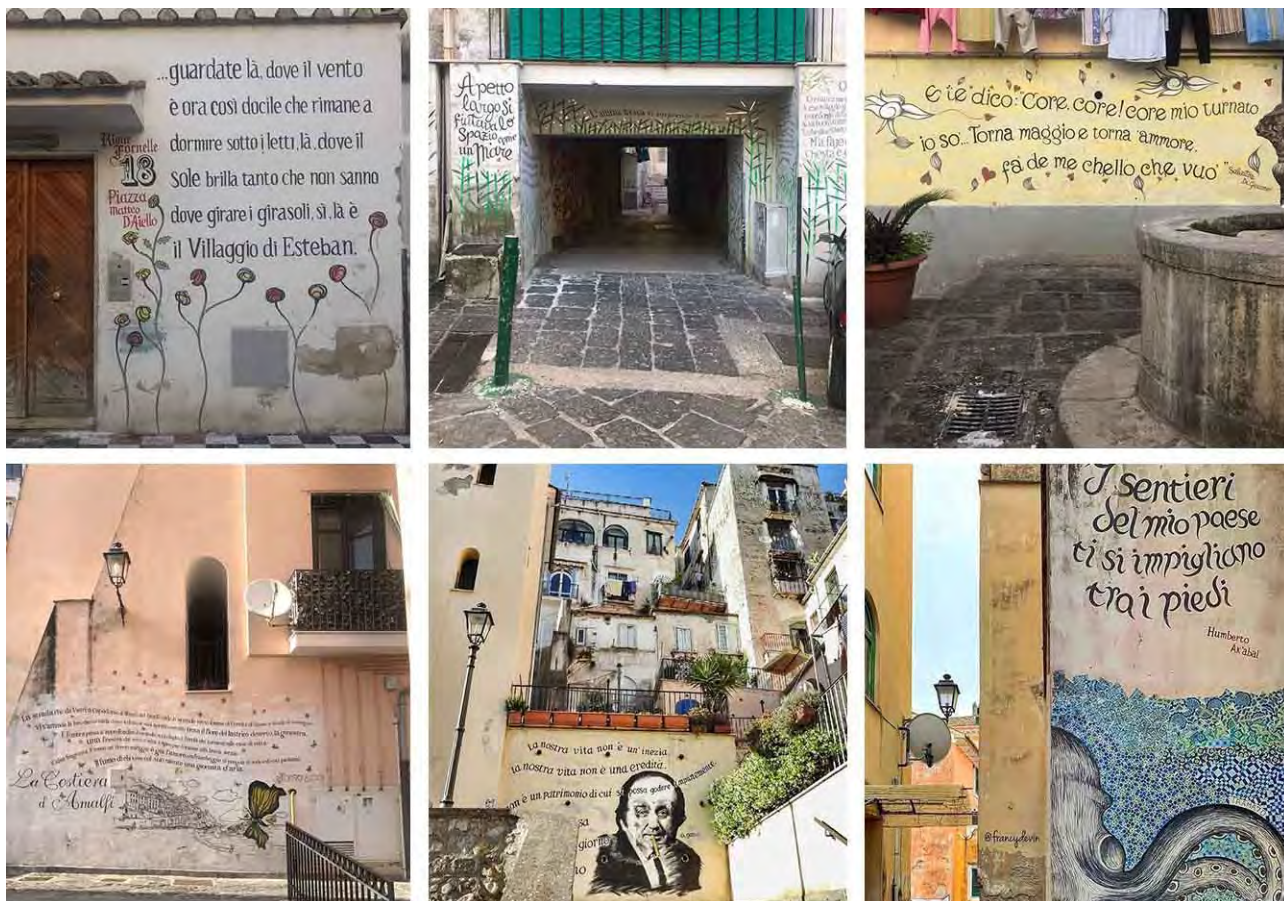
Al giorno d'oggi il tema della *street art* ha assunto un ruolo cruciale nei progetti di rigenerazione urbana delle città. Porre l'attenzione sui *murales* e sui graffiti, ormai parte integrante della percezione visiva che abbiamo dei luoghi e degli spazi, induce a comprendere le potenzialità comunicative ed espressive che caratterizzano questo genere artistico nell'ambito della rappresentazione e dell'interpretazione dello spazio urbano.

In tale contesto è stato esaminato il progetto Muri d'autore, realizzato nel 2016 a Salerno, nel rione Le Fornelle, per iniziativa della Fondazione Alfonso Gatto, diretta oggi dal nipote del poeta, Filippo Trotta, del poeta Valeriano Forte, direttore progettuale e dell'artista Pino Roscigno, in arte Greenpino, direttore artistico del progetto con l'obiettivo di creare un museo a cielo aperto «sottolineando il ruolo sociale della poesia come strumento di riqualificazione urbana e sociale» [Ufficio Stampa Comune di Salerno 2015]. Il caso studio si contraddistingue dai progetti attualmente attivi in diverse parti del territorio nazionale ed internazionale per la commistione tra la componente artistica dei *murales* e la componente poetica dei versi d'autore.



3: Da sinistra: (i) rappresentazioni astratte, (ii) raffigurazioni di soggetti umani in stile caricatura e (iii) disegni di figure umane in stile ritratto.

Allo scopo di indagare la nuova immagine e identità che il quartiere ha acquisito grazie all'opera artistica dei *writers*, è stata condotta una analisi dei *murales* che campeggiano sui muri di tutto il rione, organizzandoli e classificandoli per categorie. È possibile, difatti, distinguere: (i) rappresentazioni astratte, (ii) raffigurazioni aventi come protagonisti soggetti umani i cui tratti risultano vicini allo stile della caricatura, (iii) disegni parimenti incentrati su figure umane ritratte con maggior fedeltà nei confronti dei lineamenti somatici. A queste classi si aggiungono (iv) le produzioni grafiche in cui la figurazione è completamente coincidente con la parola scritta nonché quelle ibride (v) in cui la componente di *lettering* è bilanciata con il disegno figurativo.



4: Nella fascia superiore: (iv) produzioni grafiche coincidenti con parola scritta; Nella fascia inferiore: (v) produzioni ibride lettering e disegno figurativo.

Questi ultimi due gruppi definiscono senza dubbio la componente predominante dell'intervento artistico. Lungo il percorso, che dall'angolo di Vicolo Gaetano Esposito si snoda tra le stradine del rione per giungere a Piazza Matteo d'Aniello e diramarsi a sinistra lungo Vicolo Santa Trofima e a destra lungo Vicolo degli Amalfitani, le parole di letterati autorevoli campeggiano sulle pareti urbane. Salvatore Di Giacomo, Giuseppe Ungaretti, Alda Merini, Costantino Kavafis, Jim Morrison, Alfonso Gatto, Ghiannis Ritsos, Italo Calvino, Jacques Prevert, Dylan Thomas, Allen Ginsberg sono gli autori i cui versi sono stati scelti per accompagnare quelle figurazioni che, oggi, connotano l'immagine, fisica e mentale, di questo brano storico di città. Il testo è quasi sempre riprodotto crudamente sullo sfondo intonacato del muro cittadino in cui l'ingentilimento del segno grafico, a volte necessario per contrastare le evidenti manifestazioni di patologie di degrado superficiale, è demandato spesso alle grazie del *font* scelto, realizzato a mano libera, e alla forma geometrica che incasella lo scritto. In alcuni esempi, invece, le parole sono inserite in un

fondale ottenuto con il disegno di elementi naturalistici (quasi sempre foglie e fiori) riprodotte in serie a formare una sorta di carta da parato. Il *lettering*, di colore blu scuro o nero nella totalità della produzione esaminata, emerge in tal modo dall'accostamento a forme sinuose, ritmicamente disposte sul piano, la cui connotazione cromatica è studiata per esaltare e al contempo arricchire l'immagine complessiva. I toni prescelti sono il rosa pallido, il beige, il giallo paglierino, l'arancio.

Decisamente più accese e vivaci sono le cromie che caratterizzano i disegni con soggetti astratti. Il gruppo si compone di raffigurazioni molto varie sia per temi che per stili: tra gli altri, vi ritroviamo il disegno di un cavalluccio marino ritratto, in maniera insolita, in posizione orizzontale e lasciato privo di colore, con i soli contorni neri della figura, in un fondale di onde sinuose, sui toni del celeste e del blu, che tengono al gioco una imbarcazione a vela, impresse con un tratto armonioso e dinamico che ricorda 'La grande onda' dell'artista giapponese Katsushika Hokusai in cui l'elemento acqua assume la curvatura e la sinuosità dei turbini d'aria della 'Notte stellata' di Vincent Van Gogh. Lo stesso cavalluccio marino, simbolo per eccellenza della città di Salerno, con la sua curiosa raffigurazione potrebbe descrivere anche l'orografia del luogo. In questa seconda interpretazione e lettura il cavalluccio, in posizione baricentrica rispetto al disegno che lo delimita, rappresenterebbe il rione Le Fornelle, circondato nella parte bassa dal mare e sormontato nella parte alta dal *Plauium Montis*, la cui andatura è ravvisabile nel secondo tratto nero che sovrasta la 'pancia' dell'animale. Più ricco di colori ma sicuramente privo di riferimenti artistici di pregio è la rappresentazione di un piccolo villaggio in cui figurano i personaggi disneyani di Minnie, Topolino e Paperino. Lo stile è nettamente quello proprio dei disegni dell'infanzia ove tutti gli elementi raffigurati risultano semplificati e a tratti incoerenti nel reciproco rapporto di forma, distanza, proporzione e prospettiva. All'ingenuità del rigore geometrico, si accompagna l'uso di una *palette* variegata che conferisce a questa parte del rione maggiore vivacità dal punto di vista del colore, soprattutto in considerazione della pressoché monocromia che caratterizza l'edificato. Il murale è posto ad ovest dello slargo tra Vicolo G. Esposito e Vicolo dell'Angelo e dedicato ai tanti bambini e adolescenti che nelle ore pomeridiane animano questo luogo di condivisione con la loro vivacità. Allo stesso tempo la condivisione del luogo può costituire un pericolo, soprattutto per i più piccoli, ed è per questo motivo che sul territorio sono attive diverse associazioni che insieme alle scuole elementari Gennaro Barra e alle scuole Medie Giovanni Lanzalone, sede del primo ospedale laico nato per volontà di Matteo d'Aniello, funzionario della corte normanna del Regno di Sicilia retta da Guglielmo II di Sicilia, costituiscono un riferimento per i giovani e per le famiglie meno abbienti.

Pari varietà contraddistingue il *murales* posto a sud dello stesso slargo in cui non è rintracciabile un progetto unico di comunicazione laddove più soggetti, con relative scelte coloristiche e stilistiche, si sovrappongono, restituendo all'osservatore una visione unitaria solo grazie all'estensione del disegno, volto a ricoprire interamente la facciata su cui è posto, integrando anche le aperture ivi presenti. Completamente differente è, infine, la riproduzione di una antica fontana che investe una porzione di muro sito sempre ad ovest dello stesso slargo. La fontana riprodotta ricalca in parte quella situata a piazza d'Aniello, risalente al 1700 ma di ignoto autore. La rappresentazione, che usa la scala di grigi come chiave espressiva, è opera di una mano edotta sulle regole costruttive della vista assonometrica. Le geometrie della fontana sono tracciate con rigore e rese esplicite nella loro tridimensionalità grazie alla riproposizione di un ipotetico, ma realistico, gioco di luci e ombre. In vari punti del rione si ritrovano, poi, raffigurazioni aventi come protagonisti soggetti umani. Tra queste, un numero consistente ne riproduce i tratti somatici con uno stile

prossimo alla caricatura. Della figura umana, sempre una donna, è ritratto quasi esclusivamente il volto, in posizione frontale (tranne in un unico caso in cui una delle due donne protagoniste del disegno è illustrata di profilo) connotato da grandi occhi, lunghe ciglia, bocca carnosa e incorniciato da una folta chioma, ora liscia ora mossa. La scena è in bianco e nero, il tratto deciso e marcato. Il colore è pressoché assente se non in alcuni punti, molto ridotti come estensione, ma la tinta usata (a volte il giallo, altre il rosso) lo fa emergere dalla monocromia del disegno di figura. Unica eccezione è costituita dalla illustrazione di una donna ritratta per intero e senza vestiti, seduta con le ginocchia al petto su una valigia. Qui il segno grafico, ancora sicuro e netto, delimita i contorni di forme riempite con colori brillanti su uno sfondo celeste, in cui il giallo della capigliatura cattura l'attenzione di chi guarda.

Ultima categoria di disegni è quella che raccoglie i *murales* parimenti incentrati su figure umane ma riprodotte secondo il linguaggio figurativo del ritratto. Tra tutti, la raffigurazione più significativa del gruppo, sia in termini grafici che simbolici, si trova nella piazza d'Aniello. Undici donne sono ritratte fedelmente a mezzo busto in una composizione di gruppo avvolte da un doppio festone che sigilla il legame con il quartiere recandone il nome 'Rione Fornelle'. Allo stesso tempo, è siglata l'unione tra il rione e il poeta Alfonso Gatto, nato proprio in quei vicoli, di cui un verso campeggia in alto rispetto al ritratto, scritto su un festone portato in volo da due rondini. Le donne sono abitanti del posto, ritratte proprio nel punto di incontro abituale e comunemente chiamate 'Le Fornellesse'. I loro tratti somatici sono riproposti fedelmente, con un segno delicato e discreto. I colori sono mancanti, domina la composizione il grigio con le sue sfumature e un po' di blu di Persia.

3. Il ruolo architettonico, sociale e culturale della *Street Art* nel rione Le Fornelle

Nel rione Le Fornelle, il progetto Muri d'autore ha dato inizio al processo di rigenerazione urbana attraverso il linguaggio dell'arte di strada che instaura sia a livello percettivo sia a livello sociale un dialogo con lo spazio pubblico. Il nuovo strato di intonaco, vivace e suggestivo, demarca in maniera significativa l'ambiente architettonico con segni grafici, rappresentazioni e messaggi sottili che interpretano i bisogni dell'abitato. In tale ambito, l'intero quartiere è divenuto il palcoscenico di questo nuovo processo in cui le scenografie si caratterizzano di *murales* e poesie mentre dalle quinte urbane entrano in scena gli attori protagonisti: i cittadini che abitano il territorio, gli enti pubblici e privati che promuovono il territorio e gli spettatori.

Se per anni il rione è stato un luogo di passaggio e poco frequentato, al giorno d'oggi è divenuto il polo attrattore del centro storico dove è la stessa comunità a coglierne le potenzialità e i benefici, sentendosi parte integrante di questo processo sociale. Difatti, per 'Le Fornellesse', solite frequentare piazza d'Aniello, è un onore non vivere più nel grigio ed asettico rione che accoglie turisti e cittadini curiosi, locali e non. Lo spazio urbano non è più associato ad un'immagine di degrado ma a luogo di condivisione e valorizzazione in cui gli abitanti ritrovano la loro sicurezza e identità. Ciò, dunque, ha determinato anche il miglioramento della vita sociale con la conseguente visibilità mediatica da parte delle istituzioni locali e delle associazioni culturali, presenti sul territorio, che coinvolgendo ancora una volta la comunità, incrementano la pianificazione di vari eventi e manifestazioni che accrescono il valore economico del quartiere apportando un cambiamento radicale alla zona. Per merito dell'iniziativa il rione non solo ha acquisito una nuova *texture* sviluppando il fenomeno della *street art* nel progetto architettonico ed urbano ma ha promosso, ad una scala più ampia, il processo sociale e culturale.



5: Nuova percezione visiva dell'angolo G. Esposito grazie al progetto Muri d'autore.

Conclusioni

Nell'ottica di documentare il processo di rigenerazione urbana e sociale generatosi nel rione Le Fornelle è stato opportuno interpretare e indagare, attraverso un'attenta lettura, i *murales* e i versi d'autore che hanno determinato l'attuale percezione del luogo. Nel presente contributo è stato, difatti, doveroso analizzare ed evidenziare il nuovo aspetto del quartiere, sia sotto il profilo storico-architettonico sia sotto il profilo sociale dove l'arte, il disegno e l'architettura hanno giocato un ruolo chiave insieme alla poesia. La caratterizzazione del contesto che si è venuta a formare ha creato una serie di immagini del tutto innovative ed in perfetta connessione con elementi architettonici, ricchi di un passato glorioso, che nel tempo hanno perduto il loro fascino tra incuria e indifferenza. I disegni, con la loro capacità comunicativa e realizzati a mano libera dai *writers*, determinano al contempo un nuovo livello interpretativo del tessuto storico stratificato. Questo approccio fa riflettere su come queste tele *en plain air* siano in grado di configurare in maniera originale le nuove realtà urbane. È questo il motivo per cui è sembrato doveroso focalizzare l'attenzione su un quartiere che se per troppi anni è rimasto nell'ombra oggi è considerato, attraverso il disegno, il simbolo del riscatto sociale, ambientale ed architettonico.

Bibliografia

AMAROTTA, A. R. (2004). *Salerno longobarda. Topografia e strutture del potere*, Salerno, Laveglia Editore.
CALDARONE, A. (2018). *La città come testo e il ruolo partecipativo della grafica ambientale*, in «XY dimensioni del disegno», n. 6, pp. 112-127.

- GAROFALO, V. (2018). *Rappresentare il cambiamento. Street art e rigenerazione urbana a Palermo*, in *Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Federico II University Press, pp. 1151-1161.
- LO TURCO, M. (2018). *Teatri urbani, affreschi di luce. Raccontare il territorio con le tecnologie digitali*, in *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*, a cura di A. Luigini, C. Panciroli, Milano, Franco Angeli, pp. 151-171.
- LYNCH, K. (1960). *The Image of the City*, Massachusetts, MIT Press (Trad. it., 2001. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio).
- MEMOLI APICELLA, D. (2009). *Sichelgaita tra Longobardi e Normanni*, Salerno, LavegliaCarlone, pp. 15-19.
- TROISI, L. (2002). *Disegno storico di Salerno*, Salerno, Arti Grafiche Boccia spa.

Sitografia

www.comune.salerno.it/client/scheda_news.aspx?news=41995&stile=7&prov=3 (novembre 2015).

Punti di vista impossibili nel palinsesto virtuale della città *Impossible points of view in the virtual palimpsest of the city*

VINCENZO CIRILLO

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il disegno del palinsesto delle città costituisce attrazione significativa nei videogiochi. Questo contributo indaga le nuove forme di interazione virtuale fra utente e città grazie ai modelli digitali delle stesse che, scavalcabili, manovrabili e governabili, consentono all'utente di osservare la città da punti di vista fisicamente 'impossibili'. In questa nuova forma di 'abitare virtuale' l'utente diventa autore e organizzatore di nuovi palinsesti di città in cui l'inedito del punto di vista costituisce occasione per costruire palinsesti immaginari.

The design of the urban palimpsest is a significant attraction to video games. This contribution investigates the new forms of virtual interaction between the user and the city thanks to digital models of the same which, climbing over, maneuverable and controllable, allow the user to observe the city from physically 'impossible' points of view. In this new form of 'virtual living', the user becomes the author and organizer of new city palimpsests where the unprecedented point of view is an opportunity to build imaginary palimpsests.

Keywords

Videogioco, palinsesto virtuale della città, punti di vista 'impossibili'.

Video game, virtual urban palimpsest, impossible points of view.

Introduzione

Da molti secoli l'uomo è abituato a comprendere e descrivere la realtà attraverso modelli rappresentativi ossia attraverso la capacità di descrivere determinate sequenze di eventi mediante la 'narrazione' [De Rubertis 1994]. Tuttavia, nella società contemporanea appare sempre più radicata una nuova forma di visualizzazione, quella della 'simulazione', in cui oltre alla più generale analisi e lettura di modelli mentali e/o fisici della realtà (specifici della rappresentazione) si affianca quella dell'abitare, che introduce l'uomo in una dimensione prevalentemente fondata su fenomeni percettivi. Al giorno d'oggi, numerose sono le tecnologie che permettono di 'abitare' nuove dimensioni: basti pensare semplicemente all'utilizzo della *virtual reality* in cui un possibile utente può rispondere a uno stimolo mediante la pressione su di un pulsante (*joystick*) per spingerlo a 'interagire' in determinate scene [Bolognesi & Santagati 2019]. Questa nuova forma di rappresentazione permette di abitare virtualmente anche le città [Unali 2016], siano esse storiche, antiche, ricostruite, futuriste, immaginarie, e soprattutto di osservarle da punti di vista inusitati che generano senza dubbio un fenomeno sensoriale più attrattivo e seducente. Nel caso di città storiche poi, questo potente mezzo si offre come un *medium* di lettura e indagine conoscitiva del suo palinsesto morfologico, frutto di mutue relazioni sociali, economiche e politiche [Corboz 1985]. Partendo dal presupposto che la percezione dell'ambiente urbano è profondamente radicata ai punti vista da cui si osserva [Zerlenga 2016; Cirillo 2016], sia da quelli che i *media* offrono

o da quelli raffiguranti immagini iconografiche consolidate nella mente, il disegno delle città costituisce sicuramente uno degli elementi più attrattivi all'interno dei videogiochi. Di fatto, molto spesso per l'utente la missione ludica da svolgere passa in secondo piano in quanto questi appare più attratto dall'invenzione di nuove forme di interazione, percezione e sensazione con la città e il paesaggio. Nei videogiochi, infatti, la costante ricerca di produrre allestimenti di città come artefatti digitali in cui vi è la possibilità di scavalcarli, manovrarli, governarli ma soprattutto di osservarli da punti di vista 'impossibili' (anche se in maniera indiretta) diviene un ideale fin dalla prima giovinezza dell'utente e porta all'esaltazione di particolari contesti urbani. In definitiva, abitare queste città significa per l'utente dei videogiochi essere il teorico, l'autore, organizzatore e fondatore virtuale del palinsesto di città virtuali. I punti di vista impossibili offerti dai videogiochi rappresentano, quindi, il veicolo alla percezione di palinsesti di città reali e/o immaginari.

Nello specifico, il presente contributo indaga il palinsesto di città e gli innumerevoli punti di vista presenti nella serie di videogiochi *action-adventure* sviluppati da *Ubisoft Montréal* e pubblicati da *Ubisoft* per console e PC: *Assassin's Creed*. La serie è ricca di dettagli architettonici ed è impossibile non apprezzare il realismo con il quale vengono riprodotti anche i più insignificanti edifici. La possibilità di scalare fisicamente qualsiasi manufatto e arrivare sulla sua sommità offre spunti interessanti per vivere la città da nuovi punti di vista, e godere di panorami incredibili. Venezia, Firenze, Parigi, Roma, Napoli (e negli ultimi anni anche l'antico Egitto) sono alcuni dei paesaggi offerti da questa saga. Iconograficamente, queste città rappresentano luoghi romantici per eccellenza, ma il gioco si serve di quest'atmosfera emotiva come luogo in cui ambientare sanguinose battaglie di cavalieri templari. Anche se dotato di una missione specifica, il vero gioco consiste nella mutua interazione con il palinsesto virtuale della città, generando uno stretto connubio percettivo fra quest'ultimo e l'utente. Un fenomeno che, per la relazione fra mente umana in contesti urbani virtuali, è possibile tradurre in 'virtual mindscape'.

1. Rappresentazione, percezione e fruizione di città nei videogiochi

La nascita di nuove forme di rappresentazione di scenari urbani – che possiamo definire utopici nell'accezione etimologica di non luoghi – è legata all'avvento delle nuove tecnologie per la simulazione immersiva e il loro utilizzo nel settore della videoludica. Questi ultimi consentono «una riflessione sull'immaginario legato alla città del presente e del futuro, non privo di ricadute sull'immaginario della città reale» [Piscitelli 2015, 279]. Pur essendo numerose, la tecnologia che da sempre appare maggiormente diffusa come strumento di comunicazione di ambienti virtuali è quella legata ai videogiochi. La ragione risiede probabilmente nel fatto questi ultimi sono sempre ben accolti da una fascia di età prevalentemente giovanile che godono ininterrottamente di un più consapevole utilizzo di tecnologie oramai sempre più articolate, performanti e obsolete in poco tempo. Una delle prove più evidenti del successo di utilizzo di videogiochi, come strumento di percezione e comunicazione, appare evidente anche dall'alta domanda di giochi di carattere storico all'interno del mercato ludico [Cuenca López 2008].

Un videogioco è basato sulla simulazione e riproduzione di modelli della realtà con le leggi che la governano. Quest'ultimo consente al giocatore di vivere delle esperienze 'immersive' come se si trovasse davvero a vivere in quel contesto. Il videogioco è dunque la chiave per accedere a una pluralità di mondi virtuali talmente estesa e variegata da costituire una sorta di multi-universo in continua e costante evoluzione.

Il gioco è sempre calato all'interno di un'ambientazione precisa, o meglio all'interno di un palinsesto urbano, in cui vivono i personaggi che devono portare a termine lo scopo prefisso dal gioco. Le città possono essere fantastiche, e dunque lontane dal modello fisico della realtà, oppure essere delle vere e proprie ricostruzioni storiche. Sia che si voglia mettere in scena una città illusoria o di una realtà passata, particolarmente importante appare la scelta del metodo di rappresentazione geometrica per la loro predisposizione [Zerlenga 2016; Cirillo 2016]. Le motivazioni sembrerebbero ricondursi alle specificità dei caratteri distintivi di queste ultime come la morfologia del luogo oppure l'eccellenza delle architetture ivi presenti, che imprinono con la loro presenza un segno identitario nella raffigurazione, ma soprattutto i punti di vista da cui osservare il paesaggio. E i punti di vista adoperati dipendono dallo scopo dei giochi stessi.

Questi ultimi offrono la possibilità sia di osservare la città da un unico punto di vista fisso (immobile) o da diversi. Nel primo caso, la dinamicità e la fruizione dello spazio sono rese solamente dal movimento dei personaggi in una direzione diversa da quella del giocatore; nel secondo, la fruizione dello spazio è libera e interattiva, e i personaggi si muovono nella direzione scelta dal giocatore. All'interno di questo ampio panorama, la categoria di quelli cosiddetti 'fantastici' ha come unico scopo quello dell'edificazione e dello sviluppo delle città. La possibilità, inoltre, di spostare, abbattere, abbellire gli edifici in qualsiasi momento, permette all'utente di essere l'unico artefice della costruzione del palinsesto urbano.

Le città possono essere molteplici: da quelle ambientate in epoche passate (in giochi prevalentemente di strategia come *Forge of Empires*) a quelle contestualizzate nel futuro o in un tempo non definito. L'obiettivo è 'vivere' la città, superare livelli standardizzati e imposti dal sistema per ottenere dei 'coins' che permettono di costruire, ad esempio, dei grattacieli. L'unica variabile del gioco è quella di personalizzare le architetture con forme ed estetiche diverse. In questo tipo di gioco prevale sempre un punto di vista dell'osservatore posto ad altezza notevole rispetto al piano di campagna che permette di restituire i diversi impianti urbani avendo a disposizione una notevole profondità di campo al fine di meglio evidenziare la struttura viaria, gli slarghi e gli edifici rappresentativi. Questo metodo geometrico di rappresentazione dello spazio urbano, riconducibile al metodo geometrico delle proiezioni parallele (prevalentemente assonometria obliqua cavaliera militare) ha un forte impatto topografico nella restituzione dell'impianto planimetrico e quindi permette al giocatore di individuare facilmente, strade, case, orti, servizi e tenerli tutti sotto controllo nel loro stato di crescita e avanzamento continuo (fig. 1). Pertanto, i punti di vista di queste rappresentazioni di città appaiono sempre fissi e scelti a monte dal progettista per controllare egli stesso, in fase di allestimento, che la città risulti sempre interamente visibile e che tutti gli elementi che la compongono possano essere immediatamente individuabili e interrogati. Non mancano però casi in cui il metodo di rappresentazione geometrico è riconducibile alla prospettiva. Le rappresentazioni di città in questo caso sono predisposte sempre con un punto di vista fisso ma variamente alto a seconda che il progettista voglia avvicinare o meno lo spettatore verso una dimensione più 'umana' della città. L'utilizzo della prospettiva poi è impiegato per una maggiore spettacolarizzazione delle rappresentazioni proposte (fig. 2).

Infine, le rappresentazioni di città possono essere di natura 'immersiva' e di conseguenza il giocatore può letteralmente immergersi all'interno del paesaggio e muoversi come vuole. In questo caso, la direzione di osservazione del personaggio all'interno del gioco coinciderà sempre con quella scelta dal giocatore. La libertà di movimento permetterà anche di effettuare *zoom* e panoramiche e, infine, il giocatore interagirà sempre con una città e un paesaggio rappresentati da innumerevoli punti di vista.

VINCENZO CIRILLO

La disamina delle rappresentazioni di città fantastiche all'interno di videogiochi restituisce l'esistenza di una varietà di punti di vista sempre 'impossibili' (sia essi fissi o mobili). Una città rappresentata con il metodo geometrico delle proiezioni parallele offre un punto di vista automaticamente impossibile perché il metodo stesso di rappresentazione offre una visione 'naturalmente' lontana da quella dell'occhio umano. Il metodo delle proiezioni centrali offre una visione 'possibile' perché simile a quella dell'occhio umano ma 'impossibile' nella rappresentazione di città irreali. Infine, il gioco 'immersivo' offre una rappresentazione di città con punti di vista doppiamente 'impossibili', sia per l'irrealtà della scena, sia per il luogo inusuale da cui lo spettatore sceglie di osservarla.



1: Giochi di costruzione di città realizzate col metodo di rappresentazione geometrica dell'assonometria. A - City Island; B - City Ville; C - Forge of Empire; D - Megapolis; E - Designer City.



2: Giochi di costruzione di città realizzate col metodo di rappresentazione geometrica della prospettiva. A - Simcity; B - Age of Empires III.

All'interno di questo panorama, esistono tuttavia dei giochi in cui l'immersione è accompagnata dalla quasi perfetta ricostruzione di città storiche. Si tratta però di ricostruzioni di centri storici ben lontani da quelli contemporanei. La loro ricostruzione avviene talvolta in

base a fonti e/o iconografie esistenti e la loro conseguente fruibilità si offre allo spettatore come un fenomeno di natura multidimensionale e multisensoriale, dove quest'ultimo può osservare l'antica configurazione spaziale della città e percepire i suoi caratteri distintivi come avrebbe potuto fare un uomo nell'antico Egitto, Medioevo, Rinascimento. Anche questi ultimi offrono allo spettatore rappresentazioni di città con punti di vista 'impossibili'. Nello specifico, questi punti di vista saranno qui analizzati in base alla restituzione delle caratteristiche iconiche e visive e, al contempo, sarà verificato se i luoghi iconici delle città contemporanee coincidano con quelli storici e se la visione di città e paesaggi è osservata da punti di vista non disponibili a tutti (ad esempio, da campanili di chiese non più fruibili o dai tetti delle case) e, pertanto, improbabili e inediti.

2. Le città-palinsesto osservate da punti di vista impossibili nei videogiochi *Assassin's Creed*

Lo scenario virtuale che caratterizza il paesaggio del famoso gioco *Assassin's Creed* (in alcune delle numerose edizioni) è reso vivo e pulsante nella perfetta ricostruzione e simulazione di alcuni dei centri storici italiani ed europei. Ambientato in precisi momenti storici, come quello del Rinascimento italiano delle città di Roma, Firenze e Venezia, dell'epoca Vittoriana a Londra e nella Parigi della rivoluzione, questi videogiochi sono caratterizzati dalla spettacolarizzazione di strada della metropoli contemporanea.

Trattandosi di un *videogame*, l'attenzione degli utenti è prevalentemente rivolta a scopi ludici ma in essi è possibile cogliere le potenzialità che le tecniche grafiche offrono sia per la modellazione 3D che per l'interazione utente-città.

L'interattività è un fattore molto importante nella realizzazione di visite virtuali, che possono essere realizzate in due modi: statico o interattivo. Nelle visite statiche (punto di vista fisso) l'utente è obbligato a seguire un percorso prestabilito dalla telecamera come se stesse guardando un film. In altre parole, l'utente non può interagire in nessun modo con l'ambiente. Le visite virtuali interattive, invece, permettono all'utente di spostarsi liberamente all'interno della scena e, tramite l'integrazione con programmi di *Game Engine*, di interagire con essa aprendo, per esempio, una porta o una finestra oppure, nel caso di una visita a un museo, visualizzare informazioni relative agli oggetti esposti (punti di vista dinamici). Ogni capitolo del gioco ricrea alla perfezione atmosfere, costumi, architetture immaginabili solo attraverso la lettura di documenti scritti o opere d'arte ormai segnate dal tempo.

Paesaggio, città e architettura sono stati (e continuano a costituire) il fulcro progettuale di *Assassin's Creed*. Quando (più di dieci anni fa) venne lanciato il primo videogioco, questo integrò l'architettura nel proprio *gameplay* in un modo senza precedenti. Non c'erano ancora stati *Mirror's Edge* e *Infamous*, e *Prince of Persia: Le Sabbie del Tempo* di *Ubisoft* era ai tempi il più avanzato esempio per libertà di movimento. Da allora *Assassin's Creed* ha sviluppato un'idea centrale senza precedenti restituendo una resa grafica e movimenti virtuali del gioco adeguati a simulare l'impressionante sistema di 'arrampicata' nelle città create digitalmente (fig. 3).

Proprio in virtù della necessità di valorizzare il più possibile la mappa di gioco e luoghi storici, i giochi hanno messo a disposizione del giocatore un nuovo approccio esplorativo. Selezionando la modalità tradizionale, gli incarichi sono contrassegnati in automatico sulla mappa e possono essere raggiunti, quasi in maniera meccanica, limitandosi a seguire gli indicatori presenti sul radar. Viceversa, optando per la modalità *Esplorazione* è possibile accedere a un nuovo sistema di individuazione di bersagli, oggetti e altri elementi utili al completamento delle *quest*.

Così facendo non si ottiene un indicatore chiaro e immediato da raggiungere, bensì un elenco di indizi piuttosto specifici, comodamente consultabile a fianco della mappa e basato sulle informazioni apprese nel corso dei dialoghi. Si potrebbe pensare che questo sistema provochi alcuni momenti morti durante le fasi esplorative, ma per come è stato realizzato è vero il contrario: non si ha un'idea precisissima su dove dirigersi, eppure la suddivisione della mappa in distretti di dimensioni non troppo ampie e il costante riferimento ai punti cardinali o a zone nevralgiche come montagne, monumenti e villaggi, rende sempre piuttosto immediata l'individuazione della zona designata. Al contempo il giocatore è stimolato a guardarsi in giro, più di quanto non farebbe adottando l'approccio tradizionale.



3: Punti di vista 'impossibili' su una città della Grecia Antica in *Assassin's Creed Odyssey* e su un villaggio dell'antico Egitto in *Assassin's Creed Origin* ottenuti mediante il comando di 'arrampicata' del gioco.

Di conseguenza, l'osservazione da punti di vista inusitati funziona come una sorta di interfaccia per incontri immaginari o reali con il passato sia che si trattasse di fissare con il naso all'insù le *gargoyles* di Notre Dame a Parigi (fig. 4, a), di esplorare in volo Piazza San Marco a Venezia (fig. 4, b), di planare sopra *Buckingham Palace* e la cattedrale di *Saint Paul* a Londra (fig. 4, c), di scalare il Colosseo a Roma (fig. 4, d) o di osservare in continuazione il Duomo di Firenze e il campanile di Giotto durante la lotta dei templari (fig. 4, e).

Assassin's Creed diventa, dunque, occasione per mappare virtualmente, esplorare e ottenere una visione senza precedenti di queste città. Perfino gli architetti di questi edifici non avrebbero mai immaginato che una tale esperienza di fruizione inusitata delle loro opere sarebbe mai stata possibile. Il fatto che una *feature* così incredibile fosse stata possibile è stato sufficientemente potente da far dimenticare (talvolta) ai giocatori le strutture di gioco.

«Niente è vero, tutto è permesso», è la massima del 'credo' degli assassini templari citata all'interno del videogioco. Presumibilmente, questa citazione è anche indirizzata anche al giocatore che si muove nei contesti sopracitati: si muove appunto in luoghi lontani dalla realtà, ma gli è permesso di fare tutto e, in particolare, essere artefice di nuovi palinsesti virtuali della città.

Conclusioni

Il contributo ha indagato i modelli virtuali delle città storiche e i punti di vista presenti nella serie di videogiochi *Assassin's Creed*. Questi ultimi sono stati analizzati sia come modelli virtuali interattivi in cui l'utente possa essere l'autore del palinsesto della città virtuale che come veicolo alla percezione di un paesaggio nuovo. Le rappresentazioni di queste città

sembrano essere molto influenzate dall'immaginario cinematografico poiché l'immagine della città non è funzionale alle sole esigenze del gioco ma diventa una 'icona' urbana durante lo svolgersi delle azioni in queste ambientazioni simulate. In tal senso, in un gioco concepito per essere accattivante, intrigante e stupefacente, l'immagine della città diventa una 'vetrina' da consumare sia attraverso una percezione distratta quando il giocatore è intento a superare i vari *steps* del gioco, che fascinosa in quelle pause dell'azione in cui il giocatore diventa componente del modello tridimensionale virtuale della città.

Bibliografia

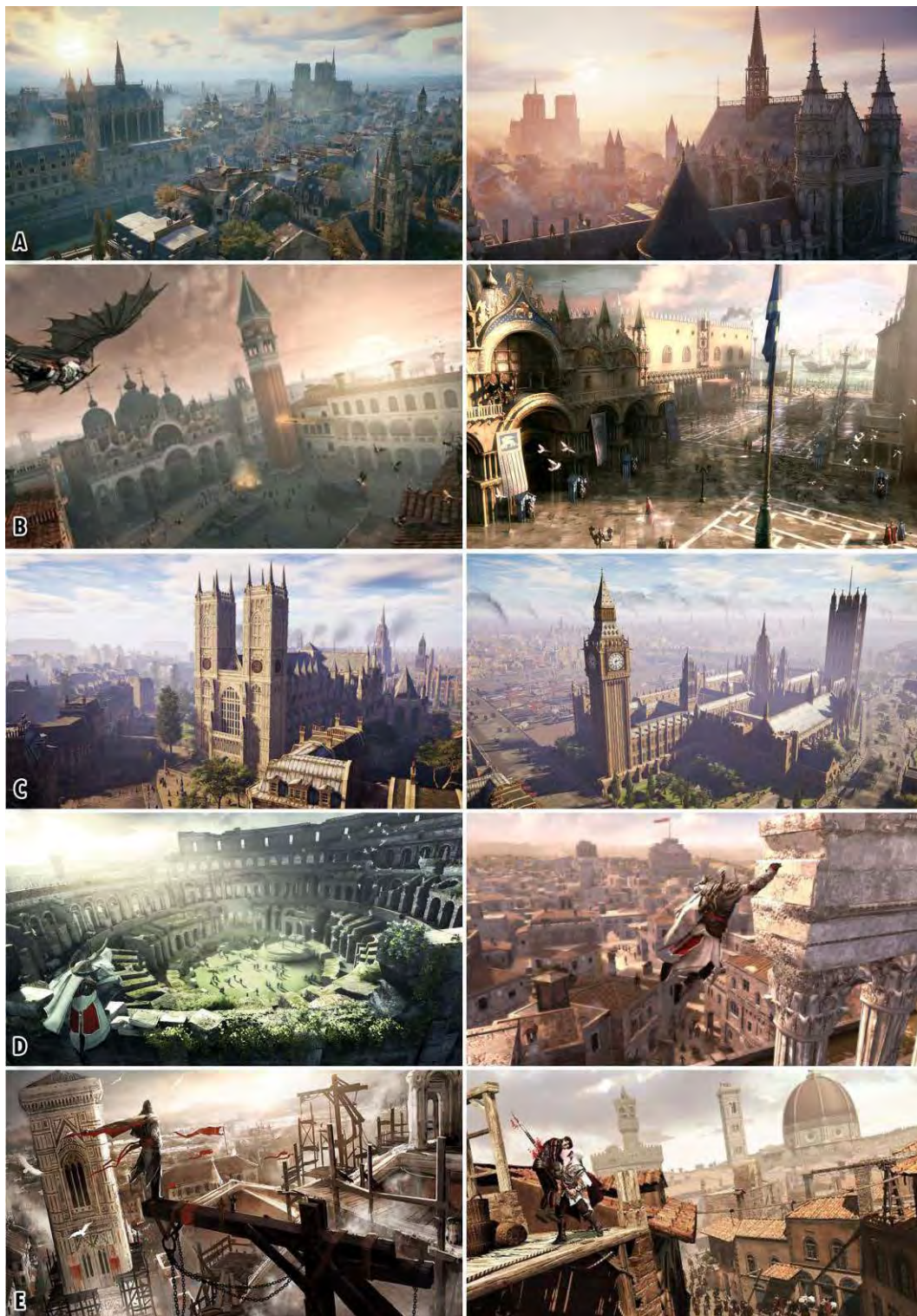
- ANSALDI, B. (2020). Concept Art for the Entertainment Industry. Graphics for the Evocation of Imaginary Spaces, in Cicalò, E. *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination, IMG 2019*, Cham, Springer, pp. 964-972.
- BUCCARO, A. (2016). *Iconografia e identità storica della città e del paesaggio urbano: una nuova occasione di studio e di confronto*, in «Eikonocity», 2016, anno I, n. 1, 7-11.
- CIRILLO, V. (2016). *Modelli rappresentativi di città in "Il Regno di Napoli in Prospettiva" di Gio. Battista Pacichelli*, in *Delli Aspetti De Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, vol. 2, Napoli, Edizioni Circe.
- CUENCA, J.M., Martín, M.J. (2010). *Virtual games in social science education*, in «Computers & Education», 55, 2010b, pp. 1336-1345.
- CUENCA, J.M. (2008). *Storia e videogiochi. Un'analisi didattica*, in «Mundus», Rivista di didattica Della storia, 1, pp.166-173.
- DE ROSA, A. (2003). *Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale*, Padova, Il Poligrafo.
- DE RUBERTIS, R. (1994). *Il disegno dell'architettura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, ISBN 978-88-430-0272-4.
- DE SETA, C. (2004). *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. De Seta, Napoli, Electa.
- FERIOZZI, R., MESCHINI, A. (2020). Grammar of Visual Communication in Videogame: Analysis and Comparison of Languages Between the Present and Past, in Cicalò, E. *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination, IMG 2019*, Cham, Springer, pp. 982-995.
- GRANELLI, A. (2010). *Le nuove frontiere della fruizione: prime riflessioni per una metodologia per progettare l'esperienza culturale*, in *(Re)design del territorio*, Roma, Fondazione Italia, Palombi.
- IPPOLITI, E., Meschini, A. (2010). *Dal "modello 3D" alla "scena 3D". Prospettive e opportunità per la valorizzazione*, in «DISEGNARECON», dicembre 2010.
- I.S.F.E. (2010). *Video gamers in Europe-2010*, Game Vision Europe.
- LYNCH, K. (1998). *L'immagine della città*, Venezia, Biblioteca Marsilio.
- MANDELLI, E. VELO, U. (2010). *Il modello in architettura. Cultura scientifica e rappresentazione*, Firenze, Alinea.
- MIGLIARI, R. (2003). *Geometria dei modelli. Rappresentazione grafica e informatica per l'architettura e il design*, Roma, Kappa.
- NEGROPONTE, N. (2004). *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer.
- PASCARIELLO, M. I. (2016). *Il racconto della città per immagini tra visualità e rappresentazione*, Atti del convegno, Napoli 13-15 marzo 2014, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PISCITELLI, M. (2015). *Utopie contemporanee. La città rappresentata nei videogiochi di simulazione*. Atti del 37° Convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione, UID 2015, Torino 17-19 settembre, 279-285, Roma, Gangemi.
- PURINI, F. (2003). Digital Divide, in Sacchi, L. Unali, M. *Architettura e cultura digitale*, Milano. Skira.
- SERRANO, P., ORTIZ, J., LASECA, G. (2006). *Estudios de hábitos y usos de los videojuegos*. Fase U&A, ADESE.
- UNALI, M. (2016). *Atlante dell'abitare virtuale: Il Disegno della Città Virtuale, fra Ricerca e Didattica*, Roma, Gangemi Editore.
- ZERLENGA, O. (2016). *Disegnare la città in "veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünemberg*. in *Delli Aspetti De Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, vol. 2, Napoli, Edizioni Circe.

VINCENZO CIRILLO

Sitografia

<https://assassinscreed.ubisoft.com/game/it-it/home> (giugno 2020)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Assassin%27s_Creed_\(serie\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Assassin%27s_Creed_(serie)) (giugno 2020)



4: Paesaggi e città di Assassin's Creed osservati da punti di vista 'impossibili': A - Parigi; B - Venezia; C - Londra; D - Roma; E - Firenze.

Insedimenti religiosi in città *Religious settlements in the city*

LUIGI CORNIELLO

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

La ricerca propone lo studio dei complessi religiosi presenti nelle città balcaniche con riferimenti sul tema ecclesiale e urbano che, in rapporto all'architettura, espongono la bellezza compositiva e strutturale dei luoghi. Presentano una scarsa documentazione iconografica, pertanto la ricerca, con alcuni rilievi manuali e strumentali, ne propone la conoscenza. Le attività di indagine hanno previsto diverse campagne di rilievo per lo studio dei rapporti architettonici, geometrici e sociali.

The research proposes the study of the religious complexes present in the Balkan cities with references to ecclesial and urban themes which, in relation to architecture, expose the compositional and structural beauty of the places. They present a scarce iconographic documentation, therefore the research, with some manual and instrumental surveys, proposes their knowledge. The survey activities have included several campaigns of survey for the study of architectural, geometrical and social relationships.

Keywords

Rilievo, architettura religiosa, città.

Survey, religious architecture, city.

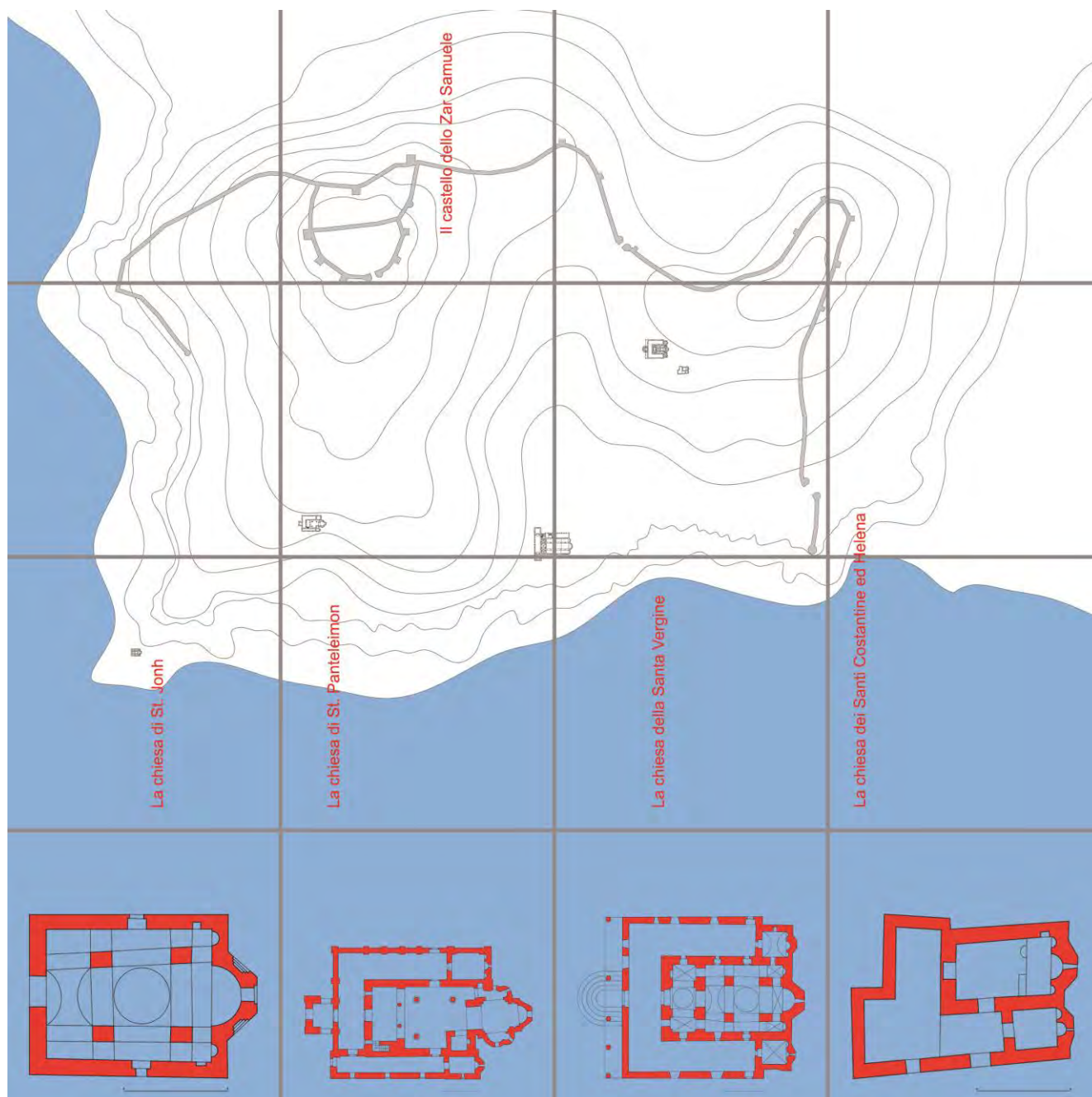
Introduzione

La ricerca propone lo studio dei complessi religiosi presenti nelle città balcaniche con riferimenti sul tema ecclesiale e urbano che, in rapporto all'architettura, espongono la bellezza compositiva e strutturale dei luoghi. Sono letture di organismi che rimandano al territorio con analisi che determinano conoscenze idonee ad essere rappresentate e documentate nelle dimensioni principali del disegno in rapporto alle città. Tali strutture architettoniche presentano, di base, una scarsa documentazione iconografica, pertanto la ricerca, attraverso alcuni rilievi manuali e strumentali, ne propone una conoscenza dei luoghi attraverso la documentazione grafica. Le attività di indagine delle architetture religiose hanno previsto diverse campagne di rilievo finalizzate alla conoscenza delle strutture e delle città: le analisi grafiche, infatti, ne propongono lo studio dei rapporti architettonici, geometrici e sociali. I complessi religiosi espongono linee armoniose innestate nei complessi urbani o nel verde naturale che avvolge in un'aura di partecipazione contemplativa testimoniata anche da riprese fotografiche recenti di utile approccio di conoscenza dei complessi nel paesaggio.

1. Alcuni esempi di insediamenti religiosi in Macedonia

Disegnare una città significa conoscere, registrare e selezionare criticamente tracciati, presenze distintive come entità definite nella loro appartenenza al sistema urbano e territoriale, riconoscere le relazioni caratterizzanti il rapporto tra le componenti urbane e il loro contesto ambientale. Attraverso quest'ottica si evidenziano le valenze architettoniche,

paesaggistiche e culturali della città di Ohrid, in Macedonia, situata sulla riva nord – orientale dell’omonimo lago. In epoca medievale, centro di notevole importanza, prima del Regno Bulgaro e poi di quello Serbo. Il lago di Ohrid, sito ad una altitudine di circa 695 metri sopra il livello del mare con una superficie di 349 metri quadrati, è uno dei laghi più grandi della regione balcanica. Sulle coste del lago si estendono tre grandi città: Ohrid e Struga in Macedonia, Pogradec in Albania. Il territorio di Ohrid ospitò antichissimi insediamenti illirici e in seguito greci, mentre la città divenne in età medievale uno dei centri culturali, religiosi e artistici più importanti della Penisola Balcanica e dell’Europa slava.



1: La città di Ohrid in Macedonia. Tavola generale con individuazione dei resti del castello e delle planimetrie delle architetture religiose cittadine oggetto d'indagine.

Nel 1979 la città e il suo lago vennero inclusi dall'UNESCO nella lista dei Patrimoni dell'Umanità. La città vecchia, alla quale si accede tramite il passaggio attraverso la Porta Superiore, conserva i resti dell'anfiteatro classico, utilizzato, in epoca romana come arena per i combattimenti dei gladiatori ed oggi, invece, per gli eventi culturali. Sul promontorio che sovrasta l'anfiteatro si erge il Castello dello Zar Samuele, risalente al X secolo, è una delle più imponenti fortificazioni dei Balcani con una cinta muraria alta 16 m e lunga 3 km.



2: La città di Ohrid in Macedonia. Vista della città verso sud.

La città di Ohrid conserva un notevole numero di monumenti di epoca medievale: si tratta di edifici a carattere religioso, riccamente affrescati, risalenti tra il XI e il XIII sec. È nota una leggenda, supportata anche dalle narrazioni di un viaggiatore ottomano del XV secolo, che sostiene l'antica presenza all'interno dei confini della città di 365 cappelle, una per ciascun giorno dell'anno.

La città moderna presenta un numero significativamente minore di edifici religiosi. Tuttavia, durante il Medioevo, Ohrid era nota come la 'Gerusalemme slava'.

Tra i numerosissimi esempi di architetture religiose è da citare la cattedrale di Santa Sofia, fondata nei pressi di una basilica paleocristiana, alla fine del IX sec. e ricostruita nell'XI sec. La struttura composta da tre navate, una cupola, il transetto ed il nartece fu successivamente modificata, nel 1317, con l'aggiunta di un porticato aperto retto da pilastri e colonne e fiancheggiato da due torri; verso la metà del XIV sec. la torre nord del nartece fu trasformata in una cappella privata. La struttura fu adibita a moschea dopo la conquista turca, tornò al culto ortodosso nel 1912. L'edificio religioso è oggi coperto da una volta a botte e decorato da alcuni cicli di affreschi, risalenti alla conquista bizantina, tra cui l'effigie della Madonna in trono che regge tra le mani una mandorla nella quale è raffigurato il Bambino del catino absidale. La chiesa di S. Clemente, notevole edificio religioso della città di Ohrid, fu costruita intorno al 1295 e, dapprima dedicata alla Vergine, ricevette l'attuale denominazione solo dopo la traslazione delle reliquie di S. Clemente alla fine del XIV secolo. L'edificio presenta una pianta a croce greca con cupola centrale e due torrioni, aggiunti nel 1365, posti ai lati che hanno finito per nascondere in alla vista il primitivo edificio il cui paramento murario è realizzato in pietre e mattoni, disposti secondo elaborate tarsie decorative. L'architettura della città rappresenta, con le sue strade, gli edifici tipici e la sua particolare atmosfera, uno dei nuclei urbani meglio conservati e più completi dell'est europeo.



3: La città di Berat in Albania. Rilievo fotografico realizzato mediante drone quadrielica con fotocamera ad alta risoluzione.

2. Alcuni esempi di insediamenti religiosi in Albania

Tra le architetture religiose albanesi presenti in contesti urbani, risulta di grande interesse il Centro Islamico sito nel quartiere musulmano di Mangalem a Berat. Particolarmente omogeneo nella conformazione urbanistica e nell'insieme delle abitazioni, con edifici caratteristici tra vicoli stretti, si erge sulla riva del fiume Osum. Il borgo si estende sul ripido pendio formando la figura triangolare sulla cui cima si trova il castello, fu, dapprima, una zona adibita a Bazar con residenze di mercanti e artigiani e le loro botteghe. Il suddetto centro islamico edificato dal sultano Bayezid II nel XVI secolo è costituito dalla Moschea del Re, il Helveti Tekke e le Camere del Derviscio. Al centro del complesso religioso vi era un cimitero oggi reso a prato. La Moschea del Re è composta dalla sala di preghiera, un profondo portico intonacato a calce con tetto di legno ed il minareto. Nel soffitto si leggono delle iscrizioni provenienti da vari brani del Corano. Il Helveti Tekke fu costruito nel XV secolo e ricostruito nel 1782. L'edificio si compone della sala delle preghiere, del portico d'ingresso dove si trovano le scale per raggiungere il minareto, di uno spazio funebre ed infine, nella parte retrostante, della biblioteca. Di grande valore architettonico è il soffitto decorato con incisioni raffiguranti forme geometriche, paesaggi naturali, moschee e case ottomane dipinte

nei colori della tradizione religiosa locale e con stesure in oro, in armonia con le decorazioni realizzate sulle pareti della sala di preghiera. Per migliorare l'acustica, è di notevole acquisizione osservare i piccoli fori attraverso le pareti perimetrali nonché vasi in terracotta presenti all'interno delle mura a sacco. Tale particolarità è una tecnica comunemente usata nei templi dell'ordine Helveti. Nel complesso religioso, vi sono, inoltre, le Camere Derviscio con le celle del romitorio che ospitavano i sacerdoti. Al piano terra si trovano le stalle utilizzate, un tempo, per gli animali e al primo piano le camere piccole con camino per i monaci.

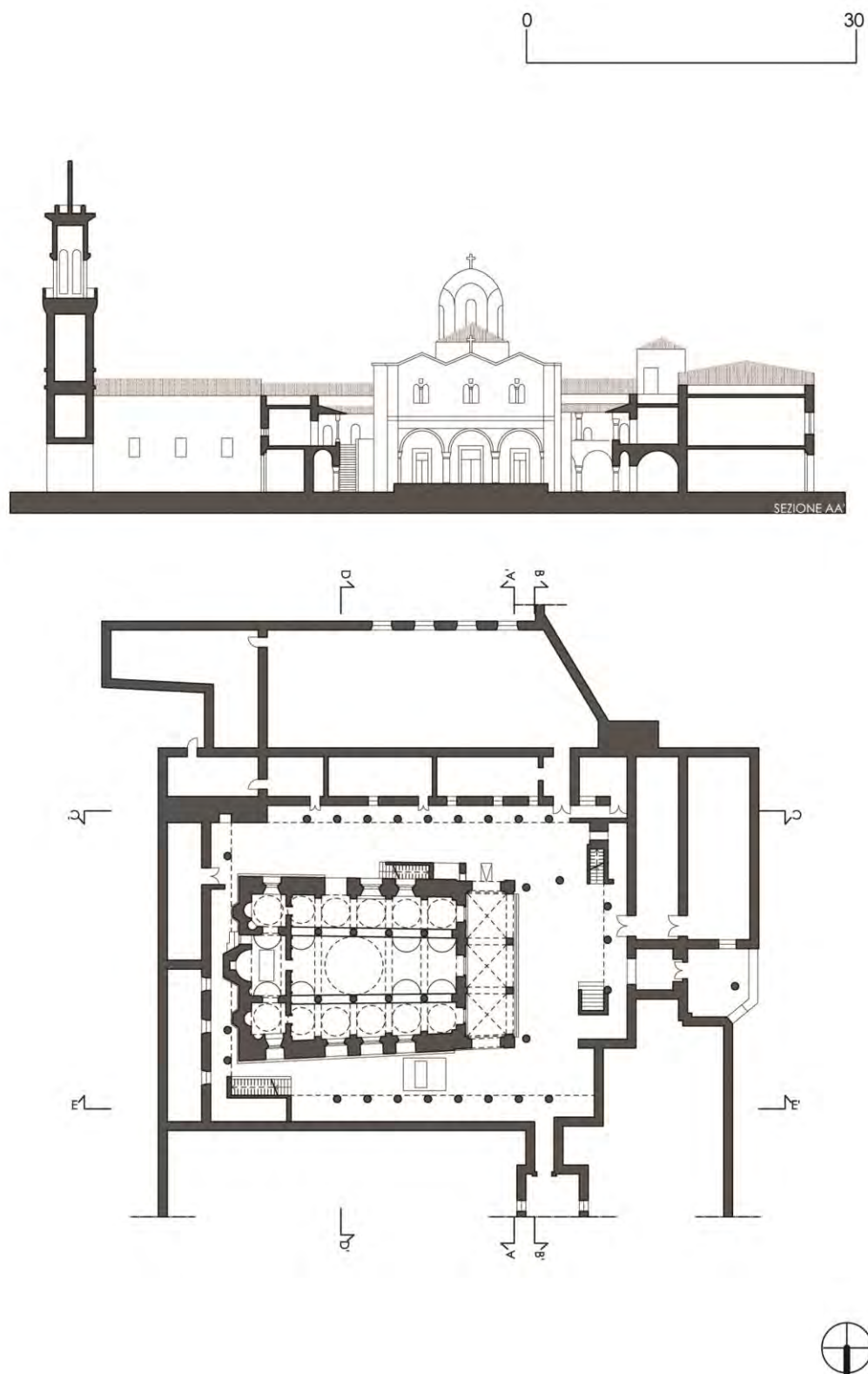


4: Il Monastero dell'Assunzione della Vergine Maria nella città di Hydra e il Monastero di San Nicola nella città di Spetses. Nuvole dei punti dei complessi analizzati.

3. Alcuni esempi di insediamenti religiosi in Grecia

Nell'ambito della presente ricerca sono stati analizzati il Monastero dell'Assunzione della Vergine Maria nella città di Hydra e il Monastero di San Nicola nella città di Spetses nella Grecia orientale. Entrambe le strutture presentano caratteristiche architettoniche legate ai centri di appartenenza, infatti, il primo si integra nella quinta urbana settentrionale che si affaccia sul porto, con una costruzione a due livelli di colore chiaro in linea con le costruzioni pubbliche e private presenti. Il secondo, invece, sito nella parte orientale della città, definisce il confine a ovest del centro urbano con l'architettura caratterizzata dai colori del bianco e dell'azzurro.

Il Monastero dell'Assunzione della Vergine Maria occupa una posizione dominante rispetto al porto cittadino sul quale si affaccia la ponderosa torre dell'orologio. Le fonti documentarie identificano un primo complesso religioso già nel 1643 costituito da una chiesa centrale ed un nucleo di celle di clausura di 18 religiose.



5: Il Monastero dell'Assunzione della Vergine Maria nella città di Hydra. Restituzione grafica del rilievo: planimetria generale e sezione trasversale.

La struttura fu distrutta nel 1774 da un violento terremoto e ricostruita negli anni successivi con influenze architettoniche veneziane derivanti dalla dominazione ad opera della Serenissima in atto nel Mediterraneo. La medesima tipologia edilizia, intitolata dell'Assunzione della Vergine Maria, però, veniva affidata ad un gruppo di monaci ortodossi. Di notevole pregio, è la Cattedrale in stile bizantino a tre navate terminanti in tre absidi semicircolari con affreschi del XVIII secolo: l'interno conserva numerose icone in oro e in argento del periodo bizantino e al centro della cupola centrale, pende un imponente lampadario dorato. Nel recinto monastico si ergono due campanili, il primo, risalente al 1643 e rimaneggiato nel 1806, a tre livelli è rivestito in marmo e fu progettato dagli architetti veneziani e genovesi per il precedente monastero femminile, il secondo, di dimensioni maggiori, del 1874.

Attualmente il cortile laterale ospita i busti di alcuni degli eroi della Guerra d'indipendenza greca del 1821 contro il popolo turco, in ricordo della trasformazione della struttura religiosa in quartiere militare: le celle monastiche, infatti, furono adibite a camere per ammiragli e capitani che gestivano gli attacchi militari verso il vicino oriente.

Il Monastero di San Nicola a Spetses, invece, nel 1821 rappresentò il centro politico, oltre che religioso, della comunità locale. Infatti durante la Guerra d'indipendenza, costituiva il luogo dove venivano concordate le battaglie e le strategie militari ad opera di capitani, signori dell'isola e sacerdoti. La facciata principale, esposta a occidente, è caratterizzata da un ponderoso portale d'ingresso sovrastato dal campanile, edificato nel 1805, con il marmo proveniente dall'Isola di Tinos e rivolto a occidente, ovvero verso il centro urbano. L'intero complesso a doppio livello con corte centrale caratterizzata da una chiesa a tre navate presenta una pavimentazione in ciottoli di mare disposti secondo un disegno geometrico. Verso oriente l'edificio è contraddistinto da un solo piano, quello terreno, mentre al primo piano vi è un terrazzo panoramico sul golfo e sulla città circostante dove affaccia il portico che conduce alle celle dei monaci.

Conclusioni

Questo percorso di conoscenza delle architetture religiose in contesti urbani ha riguardato alcuni insediamenti religiosi, monastici e conventuali dediti alla vita di preghiera. Sono strutture di cui restano pochi documenti della loro configurazione spaziale originale, proponendo, oggi, interessanti percezioni, ricerche e analisi. Anche l'ambiente urbano che li circonda resta carico di fascino, con visioni delle città e delle porzioni urbane nei quali, i siti, stabiliscono rapporti tra forme e geometrie legate alla configurazione territoriale. Dei complessi in esame, si è affrontata la conoscenza degli aspetti attuali, delle destinazioni d'uso, attraverso rilevamenti manuali e strumentali, restituzioni grafiche a confronto di disegni d'archivio che attestano la loro funzione passata e l'attuale uso laico o religioso. È da sottolineare che conoscere un insediamento religioso ed il relativo rapporto con la città significa confrontarsi con l'eredità del passato e della storia dei suoi abitanti e del suo tessuto residenziale ovvero acquisirne le strutture del passato e di quelle ancora presenti e con maggiore attenzione, inoltre, a quanto si conserva del patrimonio urbano da tutelare quale segno forte attuale e del futuro benessere culturale e sociale.

Bibliografia

- APOLLONIO, F.I. (2010). *La modellazione digitale*, Bologna, Clueb.
BARBA S., CARDONE V. (2013). *Modelli grafici dell'architettura e del territorio*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
BERTOCCI, S., BINI, M. (2012). *Manuale di rilievo architettonico urbano*, Torino, Città studi edizioni.

LUIGI CORNIELLO

- BIANCHINI, C. (2011). *Rilievo Modellazione e Studio Geometrico delle Cupole*, Roma, Edizioni PreProgetti.
- BRUSAPORCI, S. (2007). *Modelli interpretativi dell'architettura medievale*, L'Aquila, Arkhè.
- CAPONE, M. (2012). *Geometria per l'Architettura*, Napoli, Giannini Editore.
- CORNIELLO, L., MALIQARI, A., VOZZA, V.M.B. (2016). *Il disegno delle strutture religiose tra Montenegro e Grecia settentrionale*, in M. Bini, S. Bertocci, *Le ragioni del Disegno. The reasons of drawing*, Roma, Gangemi Editore.
- GUTER, J. (2008). *I monasteri cristiani*, Roma, Edizioni Arkeios.
- Holy Monastery of the life-Giving Spring* (2014), Poros, Monastery press.
- LOUDON, M. (2018). *Hydra. An Island and its architecture*, Vienna, Phoibos Verlag.
- MALIQARI, A. (2013). *Management Plan Historic Center and Buffer Zone of Berat*, Tirana, PEGI.
- MESSINA, B. (2012). *The domes of the Amalfi Coast: survey and digital representation of complex shapes*, Firenze, Nardini Editore.
- PARRINELLO, S., PICCHIO, F. (2019). *Dalmazia e Montenegro. Le fortificazioni Venete nel Bacino del Mediterraneo Orientale Procedure per la conoscenza e la Documentazione Digitale del Patrimonio Storico Fortificato*, Pavia, Pavia University Press.
- Spetses* (2004), Atene, Micheal Toubis Publication.
- VITTA, M. (2005). *Il paesaggio*, Torino, Einaudi.

Matera, storytelling e cinema

Matera, storytelling and cinema

ANGELA COLONNA, ANTONELLO FARETTA, MICHELE CLAUDIO MASCIOPINTO

Università della Basilicata

Abstract

I destini dei luoghi sono in relazione con le narrazioni, e Matera ne è un esempio. Negli anni Cinquanta, insieme al paradigma della vergogna, inizia a prendere forma un nuovo immaginario dei Sassi, la magia di un mondo contadino arcaico e sconosciuto. L'inversione del giudizio porta al riconoscimento del valore universale dei Sassi nel 1993, e al titolo di Capitale Europea della Cultura per il 2019. Molta cinematografia, fino alle più recenti esperienze immersive, ha contribuito a costruirne l'immagine e i progetti di futuro.

The destinies of the places are related to the narratives, and Matera is an example. In the fifties, together with the paradigm of shame, a new imaginary of the Sassi took shape: the magic of an archaic and unknown agricultural world. The reversal of judgment leads to the recognition of the universal value of the Sassi in 1993, and to the title of European Capital of Culture for 2019. Much cinematography, up to the most recent immersive experiences, has contributed to building its image and future plans.

Keywords

Paesaggio, Cinema, Narrazione Generativa.

Landscape, Cinema, Generative Narration.

Introduzione

Continuamente noi tutti costruiamo narrazioni, continuamente narriamo, a noi stessi e agli altri, noi stessi, le cose, la vita, la realtà. La narrazione dei luoghi che frequentiamo è una componente essenziale di tale attività umana. Il paesaggio incorpora e veicola le rappresentazioni dell'esistenza fatte dalle comunità che lo abitano. E poiché il paesaggio è il volto del territorio, è anche uno dei migliori indicatori del suo stato di salute. Il paesaggio è l'oggetto privilegiato dell'indagine della Cattedra UNESCO in 'Paesaggi culturali del Mediterraneo e comunità di saperi' dell'Università degli Studi della Basilicata, e la 'narrazione generativa' ne costituisce una linea di ricerca, che si sviluppa attraverso l'apporto di diverse discipline ed arti, e in particolare intrecciando storiografia, antropologia e cinema. Il paesaggio è anche il protagonista del progetto 'Materre' di *Rete Cinema Basilicata*, realizzato in co-progettazione con la *Fondazione Matera-Basilicata2019* e numerosi altri partner locali, con la realizzazione dell'opera filmica *MaTerre VR Experience (Cinema Futuro Remoto)*, e l'utilizzo delle nuove tecniche audiovisive immersive*.

A valle dell'esperienza di *MaTerre* si è avviata una collaborazione tra la Cattedra UNESCO e *Rete Cinema Basilicata*, proprio sull'interesse comune per la narrazione dei paesaggi in una prospettiva ecologica e di sostenibilità, e per un condiviso valore conoscitivo e progettuale attribuito allo sguardo sui luoghi. Da tale intesa nasce un progetto, attualmente in corso, su

* L'introduzione e il paragrafo 2 sono di A. Colonna, il paragrafo 1 è di M.C. Masciopinto, il paragrafo 4 è di A. Faretta.

‘Matera città resiliente’, che intreccia didattica, ricerca e comunicazione, e fa dialogare i saperi della filmografia, della storiografia, dell’antropologia.

Le brevi note contenute nel presente testo nascono nell’ambito di tale dialogo e collaborazione. Circa la ‘narrazione generativa’ del paesaggio, si tratta di una delle idee guida della Cattedra UNESCO, ed è un ambito sia di indagine teorica che di sperimentazione, con l’elaborazione di un metodo, di procedure, di strumenti con cui osservare e progettare il paesaggio. Infatti, osservare, descrivere, narrare il paesaggio sono azioni in continuo scambio e rimando tra loro, e ne costituiscono il processo continuo di conoscenza e di progetto. Infatti, l’atto stesso del narrare contiene il potere del progetto, ovvero del cambiamento. E il cambiamento inizia con il cambiare punto di vista. Per cambiare punto di vista sulla realtà occorre, quindi, spostarsi, e un nuovo punto di vista sulla realtà produce, per chi la osserva/descrive, una nuova realtà. Con ‘narrazione generativa’ si intende una narrazione con un orientamento volontario, quindi consapevole. L’orientamento è una posizione, la migliore possibile dalla quale vedere di più e meglio, più chiaramente.

In questo nostro tempo una visione d’insieme articolata e propositiva è dettagliata nei 17 obiettivi e nei 169 traguardi dell’Agenda ONU 2030 per lo sviluppo sostenibile. Lo sviluppo sostenibile è l’orientamento nelle azioni della Cattedra UNESCO. Nello specifico, la ‘narrazione generativa’ è la messa a punto di un metodo, di una procedura, di strumenti con cui osservare il paesaggio per estrarne il carattere, la qualità speciale, la stratificazione delle figure, le interferenze tra memorie e progetto, con l’orientamento allo sviluppo sostenibile. Infatti, cambiare la narrazione rende possibile ristrutturare il significato di un luogo, l’immaginario su di esso, produrne una nuova attribuzione di senso. Cambiare la narrazione di un paesaggio può rendere possibile un nuovo progetto di sviluppo per il territorio e per la comunità. La sperimentazione della Cattedra UNESCO circa la ‘narrazione generativa’ del paesaggio è contenuta, in particolare, in uno dei suoi programmi, il WUC – *Workshop of UNESCO Chair / Narrazione Generativa e Paesaggi del Mediterraneo e Rete dei Presidi WUC*. Nel progetto WUC il linguaggio narrativo scelto è proprio quello filmico, audiovisivo, come strumento narrativo più ampiamente diffuso e fruito nel nostro tempo, e come veicolo privilegiato di narrazione nell’epoca digitale, in cui tutti non solo fruiscono ma continuamente producono immagini digitali in movimento. Con il programma WUC, un focus è sul potere della narrazione, sulla storiografia come narrazione, sulla cinematografia come narrazione, ma anche sull’antropologia come narrazione, e in generale sulla narrazione come competenza intrinseca dell’umano.

1. Narrazione e Storytelling: una prospettiva antropologica

Nello scenario contemporaneo l’indagine sulla città e il paesaggio si è arricchita del contributo delle immagini prodotte dalle pratiche dello sguardo e dagli strumenti audio visivi capaci di generare nuovi significati e diffondere valori. Le immagini sono in grado di veicolare emozioni, sensazioni, valori e significati dei territori; dunque, narrare il paesaggio attraverso lo sguardo e l’osservazione è diventato pratica fondamentale nella ricerca sul campo in ambito antropologico. La ricerca si colloca all’interno di un vasto dibattito riguardante le teorie e le ricerche sulla storia e la rappresentazione del paesaggio e che mira ad osservare il paesaggio antropizzato non come luogo fisico, semplice contenitore, ma spazio in continua costruzione, sede di complesse relazioni interne ed esterne. Un’idea resa più evidente dal termine inglese *landscape*, che combina la parola *land* (terra) con un verbo di origine germanica, *scapjan/shaffen* (trasformare, modellare): ‘terre trasformate’. Il *landscape* è quindi luogo costruito, procedimento percettivo di rappresentazione, organizzazione e

classificazione dello spazio, prassi per ordinare l'esperienza, complesso processo culturale fra diversi poli delle relazioni sociali che prevede le aspettative, le potenzialità, le relazioni di una determinata comunità [Libertini 2000].

In base a quanto riportato sulla Convenzione Europea del Paesaggio, la definizione di paesaggio chiede di rivedere il bagaglio operativo alla luce della nuova immagine assunta dai territori. La fortuna conosciuta in questi anni dal termine paesaggio, la sua riscoperta, si lega infatti ad un problema identitario di restituzione di percezione, intesa come lettura da parte di chi vive ed attraversa i territori e le realtà comunemente vissute. I luoghi su cui si esercita lo sguardo antropologico sono quelli delle identità narrate, delle comunità di pratica e dei processi di acculturazione e apprendistato: i luoghi mappano identità possibili, e le identità dei luoghi non si manifestano di per sé, ma per chi li vive e li abita. Differenti letture del territorio, assieme a molteplici pratiche della località, producono molti tipi di paesaggio, tanto da poter asserire che il luogo è una rappresentazione sia di «comunità di pratica» [Lave, Wenger 1991] sia di «comunità di paesaggio» [Bonesio 2002].

Difatti, è sufficiente porsi di fronte ad una porzione di territorio con la sola intenzione di osservare il paesaggio che immediatamente esso si carica di una moltitudine di significati: si tratta di quelle percezioni che derivano dal senso, nel quale rientrano anche quegli effetti difficilmente esprimibili a parole, quali le emozioni, la memoria, l'identità di un luogo. È in tale modo che possiamo percepire, nella sua pienezza, il senso del paesaggio. Quando lo osserviamo in questo modo il paesaggio, spazio scenico del vissuto, ci restituisce il racconto avventuroso dell'esistenza: «il paesaggio come teatro» del vivere [Turri 1997], come scena che ha contribuito a dar senso all'esistenza e a cui l'esistenza stessa ha dato senso, diventa parte inscindibile della narrazione della nostra storia.

Ciò consente di osservare la differenza tra il paesaggio fisico e il paesaggio narrato: il primo si manifesta attraverso il linguaggio delle scienze, che ci permette di conoscere i processi di morfogenesi del paesaggio ecologico, geologico, politico, storico, socio-economico, ecc.; il secondo comunica invece attraverso il linguaggio emotivo della memoria, con il quale i significati immediati delle cose diventano significanti di significati altri, non definibili in modo unico e che stimolano a compiere passeggiate esplorative dei luoghi alla scoperta di un senso "altro". Questa definizione di paesaggio ci permette di pensare allo stesso come a un testo aperto pregno di significati e valori [Jakobson 1963; Eco 1962], poiché «è vero che il mondo è ciò che noi vediamo, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo» [Merleau-Ponty 1964, 32].

Ciò vale per ogni luogo capace di rigenerarsi e riaffermarsi attraverso nuove narrazioni: la Basilicata, contesto territoriale della ricerca, è una regione contraddistinta da un 'senso dei luoghi', ovvero da paesaggi segnati dal rapporto tra l'uomo e la natura, nel quale gli elementi architettonici hanno una memoria dell'antico che viene trasformata in una prospettiva spaziale sempre inedita e nuova. Tale prospettiva emerge nei progetti di riqualificazione urbana, nella rivalutazione dei luoghi abbandonati, nell'analisi dell'impatto turistico sulle città e sugli ambienti naturali, nell'indagine delle identità e dei simboli che le comunità imprimono sul loro spazio d'azione e di vita. A tale proposito Matera, in particolare il rione Sassi, si manifesta ai nostri occhi come un caso studio di grande interesse poiché è una *location* molto frequentata dalle produzioni cinematografiche che sono state in grado di evidenziare la sua trasformazione nel corso dei decenni dal dopoguerra ai giorni nostri.

Punto di partenza di questo lungo dibattito su Matera e i Sassi è il libro *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, confinato politico in Basilicata durante il fascismo, che pone all'attenzione il degrado e le dure condizioni di vita degli abitanti dei Sassi. È da queste premesse che negli

anni '50 si sviluppa un vero e proprio dibattito sul caso Matera: l'idea di fondo è che i Sassi siano un problema per la qualità della vita dei residenti e che l'unica soluzione per questa 'vergogna nazionale' possa essere solo lo sfollamento del Rione e la costruzione di nuovi borghi residenziali nel quale trasferire gli abitanti [Restucci 1991]. In questo contesto nasce la legge statale 619 del 1952, che prevede il parziale sfollamento dei Sassi, la loro ristrutturazione in condizioni accettabili e la creazione di nuovi borghi periferici.

Nuove novità sul dibattito attorno ai Sassi emergono negli anni '70 del Novecento, grazie alle leggi statali n. 126 del 1967 e n. 1043 del 1971 che promuovono il bando di un concorso per la sistemazione e la conservazione dei Sassi quale «sito di interesse storico, archeologico, artistico, paesistico ed etnografico»; per la prima volta la questione dei Sassi è considerata non solo da un punto di vista sociale, ma anche da quello storico-culturale. Riflessioni e interventi che rientrano in un lungo percorso di recupero abitativo e di promozione di attività terziarie all'interno del rione [Valente 2010] che porterà alla rivalutazione dei Sassi da 'vergogna nazionale' all'inserimento nella lista UNESCO del Patrimonio Mondiale dell'Umanità nel 1993 e alla designazione di Capitale Europea della Cultura nel 2019.

In questo complesso quadro di discussioni, proposte e interventi sui Sassi di Matera, il cinema ha avuto un ruolo essenziale tanto come mezzo attivo nelle attività di trasformazione del centro storico materano quanto come strumento in grado di veicolare le testimonianze di queste trasformazioni. A tale proposito è possibile individuare due correnti di rappresentazione del paesaggio dei Sassi: la prima corrente, collocata tra gli anni '50 e '70 del Novecento, tende a rappresentare in modo autentico questo paesaggio e le sue problematiche, con una narrazione legata ad un interesse verso la realtà materana e lucana stimolato dalle spedizioni etnografiche organizzate da Ernesto De Martino, inerenti i riti e le credenze di quel Sud Magico che tanto affascina i documentaristi del dopoguerra, tanto da avviare la nascita di un serie di documentari di stampo demartiniano, che mira a far conoscere le condizioni di vita degli abitanti di paesaggi e luoghi «senza peccato e senza redenzione» [Levi 1945, 4]. La seconda, a partire dagli anni '70, utilizza invece questo paesaggio per narrare storie altre, per raccontare storie di altri luoghi, in un rapporto dialettico tra cinema e paesaggio nel quale i Sassi di Matera diventano archetipo del paesaggio Mediterraneo.

Il cinema mette in mostra la relazione tra uomo e ambiente, diventando testimone e promotore del territorio, nel quale agisce attivamente grazie alla sua capacità di mescolare le vicende umane nei luoghi, caricandoli di valori e simboli della poetica cinematografica. Tale poetica costituisce un fenomeno di portata sociale, essendo il modo corrente di percepire, vivere e trasmettere soggettivamente il paesaggio. Se negassimo questa necessità di narrare i luoghi e i territori, non potremmo neppure narrare ad altri la nostra storia: il paesaggio, in quanto spazio scenico del flusso del vissuto, è inscindibile dalla narrazione del vissuto; al di fuori del nostro paesaggio siamo degli inenarrabili. Si tratta di un punto di vista etnografico di grande interesse per le modalità di costruzione dinamica e corporea della conoscenza dei luoghi, che si connette strettamente all'esperienza del camminare, dell'avventurarsi attraverso scenari urbani o naturali, ripercorrendoli e affinando forme di conoscenza dei luoghi legati intrinsecamente alla modalità della loro fruizione; una metodologia di ricerca basata su incontri diretti, interviste, passeggiate esplorative integrati alla ricerca scientifica (analisi territoriale) e all'utilizzo di strumenti di comunicazione (video, storytelling), al fine di riflettere sulle pratiche dell'abitare, sul senso e sull'identità tanto del paesaggio quanto della comunità, che con le proprie rappresentazioni culturali consente di accedere alle forme di costruzione dello stesso, in una dimensione della ricerca capace di condurre alla

sperimentazione di una 'scrittura urbana' che raccoglie prospettive e sguardi dei membri della comunità per individuare i 'percorsi di senso' e l' 'architettura del paesaggio' del loro territorio. Un simile approccio risulta particolarmente stimolante ed efficace soprattutto nel momento in cui si osservano le comunità nel loro incontro con la contemporaneità: le complesse problematiche presenti nella società attuale nell'ambito dei fenomeni di globalizzazione, multiculturalità, nazionalismi e localismi, generano nelle comunità locali un bisogno costante di interrogare se stesse, di prendere coscienza di un'identità, culturale e territoriale, che va costantemente ricostruita e che passa, inevitabilmente, attraverso il *landscape*.

2. Matera: storiografia delle narrazioni e resilienza

Per produrre consapevolmente un cambio di narrazione occorrono procedure e strumenti. Nello specifico, la "narrazione generativa" è per la Cattedra UNESCO dell'Università della Basilicata la messa a punto di un metodo, di procedure, di strumenti con cui osservare il paesaggio per estrarne il carattere, la qualità speciale, la stratificazione delle figure, le interferenze tra memorie e progetto, con l'orientamento allo sviluppo sostenibile. Nel processo per attivare una 'narrazione generativa', ovvero consapevole e orientata, uno strumento di lavoro è la relativizzazione delle narrazioni e delle storiografie (che sono anch'esse delle narrazioni), cioè la loro storicizzazione, la presa di coscienza delle associazioni tra narrazioni e contesti in cui esse vengono prodotte.

Poiché i destini dei luoghi sono in relazione con le narrazioni che di quei luoghi vengono prodotte, ogni progetto consapevole si confronta con l'immaginario introdotto dalle narrazioni passate e presenti. Per rendere possibile il cambiamento occorre liberare il campo e aprire alle possibilità, ovvero per cambiare narrazione occorre mettere a nudo il valore relativo, contestuale, delle narrazioni. Cambiare la narrazione rende possibile ristrutturare il significato di un luogo, l'immaginario su di esso, produrne una nuova attribuzione di senso. Cambiare la narrazione di un paesaggio può rendere possibile un nuovo progetto di sviluppo per quel territorio e per la comunità che lo abita. Il caso di Matera è esemplare per osservare come l'evoluzione della città sia da mettere in relazione con le narrazioni che di quella realtà territoriale sono state prodotte. Lo slogan «dalla vergogna al riscatto», che ha circolato diffusamente specie in occasione di Matera Capitale Europea della Cultura per il 2019, sintetizza l'idea di un ribaltamento della sorte di questa città.

Con l'elezione a Capoluogo di Provincia nel 1927, avviene un primo cambio nella percezione di sé da parte di Matera, con il proposito della borghesia locale di aderire al nuovo paradigma della modernità e del progresso, cercando di realizzare l'effetto città» [Colonna, Fiore 2019].

Lo sfollamento dei Sassi negli anni Cinquanta ha avuto l'impatto di uno shock culturale violento, con il trionfo del paradigma della vergogna. Ma, allo stesso tempo, intorno al 'caso Matera' inizia a prendere forma un nuovo immaginario dei Sassi, la magia di un mondo contadino arcaico e sconosciuto sostituisce l'immagine del degrado e del sottosviluppo.

Il paradigma della vergogna, definito secondo il sistema dei valori economici e culturali della modernità, proprio nel momento in cui quella modernità si stava realizzando, viene ribaltato. E con il ribaltamento si aprirà la strada per l'avvio a un nuovo processo, quello della patrimonializzazione dei Sassi. È lo sguardo di intellettuali esterni al contesto locale a tracciare la linea di demarcazione, il nuovo orizzonte, e ad aprire la strada al cambiamento. Opere come *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi e il film *Il vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, costituiscono una tappa importante nella lettura dell'integrità e dell'autenticità dei Sassi come patrimonio dell'uomo; quelle visioni segnano un punto fondamentale per il riconoscimento del valore universale dei Sassi, colto nell'essenza arcaica

del paesaggio fisico ed umano. L'inversione del giudizio apre un nuovo solco, che porta al riconoscimento del valore universale dei Sassi nel 1993, e al titolo di Capitale Europea della Cultura per il 2019. Allo stesso tempo il corpo vivo degli abitanti dei Sassi, che erano stati sfollati negli anni Cinquanta del Novecento, subendo lo shock culturale dello sradicamento, non diventarono i protagonisti del nuovo corso ma piuttosto oggetto di studio e di sperimentazione. Col tempo quella generazione di abitanti sfollati dai Sassi produsse una rimozione del proprio passato e dei luoghi del proprio passato, e il processo di patrimonializzazione dei Sassi non li ha riguardati [Santoro 2018].

Il processo di patrimonializzazione dei Sassi, sviluppato a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, fino ad oggi, si è svolto entro un panorama variegato di interpretazioni, visioni e prospettive di intervento, anche alternative tra loro, producendo una configurazione disseminata di diverse azioni, più che una vera e propria politica coordinata. Solo nel 2013 si è avviato un processo partecipato per la definizione del Piano di Gestione del sito UNESCO (Comune di Matera 2012), il cui esito progettuale è stato il tentativo di mettere a punto una 'narrazione generativa', perché consapevolmente orientata, per un futuro sostenibile della comunità. Infatti, il Piano di Gestione ha storicizzato le diverse interpretazioni della storia dei Sassi, con una attenzione a cogliere le ricadute delle interpretazioni storiografiche sulle scelte di valorizzazione. Allo stesso tempo, con la consapevolezza che occorre un cambiamento di paradigma per affrontare le complessità del nostro tempo e i grandi cambiamenti planetari in atto, il Piano definisce le scelte sul patrimonio a partire dall'assunzione di responsabilità sul piano globale [Colonna, Fiore, Vadini 2018].

Inoltre, anche la cinematografia, che ha spesso fatto di Matera una location o un soggetto per molta produzione, fino alle più recenti esperienze di cinema immersivo, ha contribuito a costruire e a veicolare gli immaginari sulla città lucana e sul suo paesaggio fisico e umano, partecipando a tracciarne i progetti di futuro [Bencivenga, Chiarullo, Colangelo 2016].

3. Da Matera a *MaTerre*: orizzonti di cinema futuro remoto

Io sono un filo d'erba
un filo d'erba che trema
E la mia Patria è dove l'erba trema.
Un alito può trapiantare
il mio seme lontano.

[Rocco Scotellaro, *La mia bella Patria* 1949]

Nel ventre di Matera dimora lo straordinario trittico *Lucania '61* di Carlo Levi nel quale sono racchiusi molti dei valori che, oggi come ieri, caratterizzano la Basilicata e la sua gente. Parliamo essenzialmente di frugalità, lentezza, appartenenza alla propria terra e al proprio ambiente che fanno oggi di Matera non solo un *landmark* della 'lucanità', del Sud e del Mediterraneo ma un prototipo di città ecologica dove l'archetipo va finalmente a nozze con la modernità. L'intellettuale piemontese realizzò la monumentale opera in occasione del centenario dell'Unità d'Italia dedicandola al poeta lucano Rocco Scotellaro in onore della profonda stima che li legava. Scotellaro, nella prima tavola da destra, arringa la folla di contadini nella piazza di Tricarico con il suo abituale impeto di cittadinanza attiva per inneggiare quella nuova alba culturale per i lucani che oggi trova snodo cruciale in *Matera Capitale Europea della Cultura 2019* con la quale la città si scrolla di dosso la scomoda etichetta di «vergogna nazionale» [Togliatti 1948] per aprirsi resilientemente a nuovi destini e nuove identità. *Lucania '61* è pertanto il più bel «film antropologico» che ci parla di

noi, gente del Sud, un'opera in cui in un tempo scolpito si erge la figura utopica di un banditore poeta, il Sindaco-contadino, che incitando i suoi conterranei cerca il progresso e l'emancipazione degli 'ultimi' con la forza della parola e delle idee, pesanti come macigni nel grande vizio di 'autismo corale' che troppo spesso grava sul Mezzogiorno italiano. Sono stati proprio loro, Levi e Scotellaro, i fuochi che hanno ispirato il progetto *MaTerre* realizzato da *Rete Cinema Basilicata* in co-progettazione con la *Fondazione Matera-Basilicata 2019* e numerosi altri partner locali, nazionali ed internazionali.

Nei versi de *La Mia Bella Patria* (1949) abbiamo eletto la fragilità come quella cifra identitaria del vulnerabile uomo moderno sempre più assoggettato al famelico panottico contemporaneo che sta mettendo in seria crisi l'immaginario individuale e collettivo. Circoscrivendo la geografia di azione del progetto all'area Euro-mediterranea (oggi lo spazio geografico europeo più vitale), abbiamo invitato cinque registi e cinque poeti appartenenti a questo paesaggio culturale a partecipare ad un *Cantiere Cinepoetico Euro-Mediterraneo* (una residenza artistica internazionale tenutasi a Matera tra aprile e maggio 2019) per cimentarsi *in situ* in un'avventura prototipale di cinema di poesia immersivo in realtà virtuale a 360° che mette in relazione la luce, il paesaggio e le culture locali con sguardi Euro-Mediterranei. Si sono composte così cinque coppie creative formate da un regista e un poeta ciascuna che hanno realizzato un film collettivo in VR. Punto di partenza, dunque, la tradizione culturale lucana che si coniuga con le più recenti innovazioni tecnologiche (post)cinematografiche.

La domanda di fondo che ci siamo posti è: chi sono oggi i nuovi contadini rappresentati nel dipinto di Levi al cospetto dell'Europa contemporanea? In tutta risposta abbiamo creduto nell'esercizio democratizzante della parola, parola declamata, versi non scritti ma performati nella *spoken word* di Eduard Escoffet, Yolanda Castaño, Domenico Brancale, Aurelia Lassaque e NilsonMuniz, i poeti che abbiamo invitato nel cantiere-MaTerre. Abbiamo perseguito l'idea di alzare un coro interculturale per l'Europa, un coro plurale e inclusivo che potesse abitare il patrimonio dei Sassi e delle Chiese Rupestri di Matera in un magnifico cortocircuito tra origine del segno e parola. Accanto ai poeti, cinque filmmaker provenienti prevalentemente dal mondo del cinema del reale (Giuseppe Schillaci, Elena Zervopoulou, Blerina Goce), del videogiornalismo (Vito Foderà) e della videoarte (Gianluca Abbate). Cinque Sguardi obliqui, cinque techno-contadini provvisti di action-cam quale utensile-dispositivo che potessero restituire uno Sguardo collettivo originale su Matera affrancato dai codici della grande industria cinematografica internazionale che oggi ha identificato in essa l'idealtipo per un cinema cristologico seriale *mainstream*. Questi nuovi tecno-contadini sono per lo più sciamani che non lavorano la terra ma la interrogano in un gioco identitario di appartenenza sempre più liquido e ibridato, dove la frontiera rappresenta soltanto un codice nuovo linguistico, poetico e cinematografico non una *finisterrae*.

I cinque poeti hanno così realizzato un componimento poetico originale (nelle lingue minori del galiziano, catalano, occitano e del dialetto lucano) ispirato dai valori contenuti ne *La Mia Bella Patria* di Scotellaro: la terra, la libertà, la fragilità e la cittadinanza attiva. Questi versi nuovi sono diventati canovaccio, la traccia di sceneggiatura con la quale i cinque registi hanno realizzato i loro episodi (che non hanno continuità tra loro) impiegando, nella messa in scena, gli stessi poeti come attori/performer. L'oneroso viaggio di co-progettazione che abbiamo portato avanti dunque è stato proprio quello di interrogarci sul sentimento di appartenenza all'Europa con sguardo meridiano, mediterraneo.

Il risultato finale, l'opera filmica *MaTerre VR Experience – Cinema Futuro Remoto*, si è potuto apprezzare nell'originale video installazione allestita a Matera da Bruno Di Marino negli spazi della chiesa rupestre di Santa Maria de Armenis tra novembre e dicembre 2019.

Un'esperienza fortemente innovativa di cinema espanso che libera lo sguardo e rifugge la sala cinematografica affermando la sua nuova identità in musei, gallerie d'arte e spazi non convenzionali. Con la tecnologia VR i registi, rispetto al cinema convenzionale, si sono confrontati con un diverso modo di pensare la *mise en scene* e quindi di guardare: non più attraverso un frame, una finestra di realtà, ma a 360° e senza confini (come l'Europa che auspichiamo) tra il campo e il fuori campo da sempre codice del cinema classico.

Le nuove perfettibili tecniche audiovisive immersive sono state per noi una sfida entro cui maturare una riflessione estetica (grazie anche al blog *Carta di Identità* e le sezioni *Aenigmata* e *Identità Armoniche* consultabili sul sito web del progetto *MaTerre*), poetica e giuridica sullo Sguardo identitario contemporaneo. *MaTerre VR Experience* è un film che va fruito individualmente, episodio per episodio, in una visione molto prossima a quella atomizzata del gaming e distante da quella collettiva della sala cinematografica che fortunatamente non morirà mai ma che già ha ceduto il passo – in termini industriali – proprio ai videogiochi e alla fruizione ubiqua di contenuti audiovisivi su dispositivi digitali. *MaTerre VR Experience* è un film che libera mekasianamente ('to free the cinema!') il cinema da codici classici e prassi consolidate, lo mette in crisi, lo riformula senza cercare apparentamenti con grammatiche passate. *Un filme falado*, come direbbe Manoel de Oliveira, collettivo e vibrante che, completandosi nell'imperfezione, ci esenta dalla tirannia dello Sguardo del cinema classico per librarsi, aprirsi alla co-autorialità dello spettatore moderno sempre più affamato di contenuti esperienziali nuovi e interattivi che praticino un taglio netto sulla tela dello schermo cinematografico per consentire a chi guarda di abitare da protagonisti il racconto.

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- BARTHES, R. (1957). *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- BENCIVENGA, A., CHIARULLO, L., COLANGELO, D. (2016). *Il Paesaggio di Matera nell'interpretazione cinematografica*, in «Supplementi», n. 4, pp. 431-439.
- BONESIO, L. (2007). *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Parma, Diabasis.
- COLONNA, A., FIORE, D., VADINI, E. (2019). *Vincenzo Corazza e gli anni Trenta a Matera. Architetture e piani di un progettista delle istituzioni*, Melfi, Libria.
- DE MARTINO, E. (1973). *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- ECO, U. (1962). *Opera aperta*, Milano, Mondadori.
- GAMBINO, R. (1997). *Conservare, innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, Torino, UTET.
- JAKOBSON, R. (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- LAI, F. (2000). *Antropologia del paesaggio*, Roma, Carocci.
- LAVE, J., WENGER, E. (1991). *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LIBERTINI, L. (2000). «La nozione di paesaggio (landscape) in arte e antropologia» in «Lares», n. 66, pp. 295-305.
- LEVI, C. (1945). *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi.
- Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO* (2012), Matera.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Éd. Gallimard (Trad. it. 1969. *Il visibile e l'invisibile*, Milano Bompiani).
- RESTUCCI, A. (1991). *Matera. I Sassi*, Torino, Einaudi.
- SANTORO, V. (2012). *Memorie, archivi, testimonianze orali. Il contributo della ricerca antropologica al Progetto I-DEA*, in «Archivio di etnografia», nn. 1-2, pp. 139-156.
- SOCCO, C. (1998). *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- TURRI, E. (1997). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.
- VIOLI, P. (1997). *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
- VALENTE, M. (2010). *Evoluzione socio-economica dei Sassi di Matera nel XX secolo*, Potenza, Consiglio regionale della Basilicata.

Il patrimonio UNESCO in Albania. Rilevare la città e l'architettura *UNESCO heritage in Albania. Survey of the city and the architecture*

ANGELO DE CICCIO*, VINCENZO CIRILLO*, LUIGI CORNIELLO*, PAOLO GIORDANO*, ORNELLA ZERLENGA*, ANDREA MALIQARI, FLORIAN NEPRAVISHTA****

* Università della Campania Luigi Vanvitelli

** Università Politecnica di Tirana

Abstract

La ricerca propone lo studio del patrimonio Unesco in Albania, con particolare attenzione al sito di Berat. I risultati, realizzati attraverso numerose campagne di rilievo architettonico ed urbano, mettono in luce la bellezza dei luoghi e le numerose carenze determinate dalla mancanza di un piano di tutela e valorizzazione. L'utilizzo di tecnologie innovative, quali droni quadricelica e software di restituzione 3D, hanno consentito la realizzazione di rilievi e modelli digitali.

The research proposes the study of the Unesco heritage in Albania, with particular attention to the site of Berat. The results, carried out through numerous campaigns of architectural and urban survey, highlight the beauty of the places and the many shortcomings caused by the absence of a protection and enhancement plan. The use of innovative technologies, such as quadricelical drones and 3D restitution software, have allowed the realization of surveys and digital models.

Keywords

Rilievo, Unesco, Drone.

Survey, Unesco, Drone.

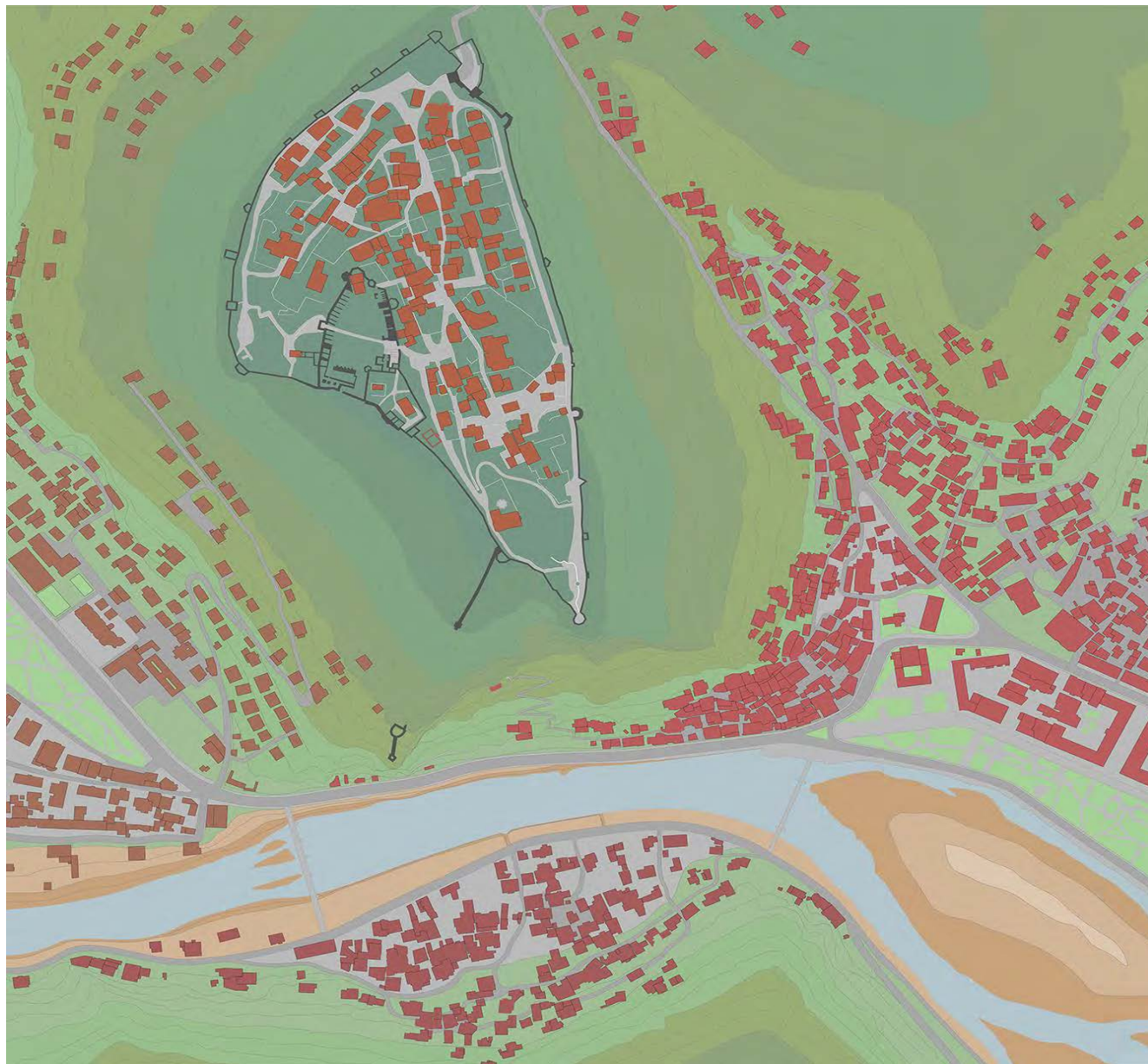
Introduzione

La ricerca propone lo studio del patrimonio Unesco in Albania, ponendo l'attenzione sul sito di Bert, attraverso la realizzazione di rilievi e modelli digitali a scala urbana. Scopo dell'indagine è quello di confrontare e riconoscere le particolarità e le prospettive del palinsesto urbano che, nel tempo, hanno lasciato i segni di un lavoro incessante di stratificazione e riscrittura sia dei processi naturali sia degli interventi umani. Il territorio albanese, paese di ridotta estensione e ristretto eco culturale in ambito europeo, necessita di alcune considerazioni in merito ad alcuni centri storici ancora conservati ma non valorizzati. L'architettura del Paese, per secoli parte del multi-etnico Impero Ottomano, è caratterizzata da una costante pluralità religiosa che riflette un contesto architettonico molto ricco. Nel paesaggio delle pianure circostanti la città di Berat è di facile individuazione l'industrializzazione del primo dopoguerra con numerose fabbriche, oggi abbandonate. Tali giganti di cemento si innestano nella storia più antica dello Stato, quali i siti archeologici, le cappelle bizantine urbane e rurali, le chiese post-bizantine di grandi dimensioni e le moschee di diversa forma.

Tali architetture sociali, allo stesso modo dell'edilizia civile, non presentano adeguata documentazione né grafica né iconografica attendibile, in quanto, oggetto nel secolo scorso di eventi di vandalismo e distruzione da parte delle autorità locali. Di scarso interesse,

nonché in alcuni casi dannoso, sono gli interventi di conservazione e restauro i quali, se realizzati in maniera inadeguata, apportano gravi danni alle architetture.

Con il presente contributo, quindi, si vuole delineare un percorso di conoscenza dei luoghi al fine di proporre possibili strategie di tutela e valorizzazione del territorio e delle architetture sottoposte a tutela dell'Unesco.



1: Il sito Unesco di Berat in Albania. Planimetria Generale della città sulle rive dell'Osum.

1. Il patrimonio Unesco

Di notevole interesse, per le addossate e caratteristiche costruzioni ottocentesche ed ottomane, è la città di Berat, sito UNESCO nel sud-est dell'Albania. L'area ha subito numerosi interventi di conservazione e restauro a partire dagli ultimi trent'anni del XX secolo. La geometria triangolare del pendio della collina ha determinato una edificazione sia delle architetture civili sia di quelle religiose digradante verso la pianura, ovvero lungo l'argine

orientale del fiume Osum. Nel 1961, la città è stata denominata come 'Museo cittadino', pur conservando un determinato numero di edifici religiosi, cristiani e musulmani. Restano di grande interesse le sue case bianche, disposte in file serrate, di dimensioni ridotte, dai vetri scintillanti, che le hanno valso il soprannome di 'città dalle mille finestre'. Dal luglio del 2008 è patrimonio mondiale dell'umanità, come 'raro esempio di città ottomana ben conservata'. Nei secoli, il sito, ha assunto denominazioni differenti a seguito delle varie influenze politico religiose come: Antipatreia, Pulkeropolis, Belgrad e, dopo la conquista ottomana, Berat. La città è caratterizzata dalla suddivisione in tre quartieri storici: Kala, Mangalem, Gorice, simili per tipologia costruttiva delle strutture, ma diversi per posizione.



2: Il sito Unesco di Berat in Albania. Nuvola dei punti delle porte d'ingresso al quartiere fortificato di Kala.

Kala è un quartiere fortificato di origine cristiana, sito nella parte alta della città e costituito da numerosi capisaldi architettonici di notevole interesse. Presenta numerose chiese e moschee e ne conserva attualmente, otto chiese ed i resti di due moschee, la Moschea Rossa e la Moschea Bianca. All'interno del quartiere si ergono numerosi edifici religiosi edificati tra il VII e il XV secolo e relativamente ben conservate sono la Chiesa di Santa Maria dell'Assunzione e della Santissima Trinità, mentre esterna alla cinta muraria, nella parte meridionale del castello, sorge la chiesa di San Michele, costruita su un costone roccioso.

Sull'argine destro del fiume Osum, troviamo, invece, il quartiere musulmano di Mangalem, un aggregato urbano unitario e compatto di case, alla cui base si erge la Moschea degli Scapoli, la residenza del Pacha e il Centro Islamico. Il quartiere ortodosso di Gorice, infine, sull'opposta sponda del fiume Osum, sviluppato a partire dal XVI secolo, presenta case con giardini verdeggianti e maggiormente estesi. È caratterizzato, inoltre, da numerosi luoghi di credo religioso, come il Monastero di Santo Spiridon. I quartieri di Mangalem e Gorice sono collegati da due ponti: uno di strallato di recente costruzione, il secondo, con 7 archi, è tra le più grandi strutture medievali in pietra dell'Albania.

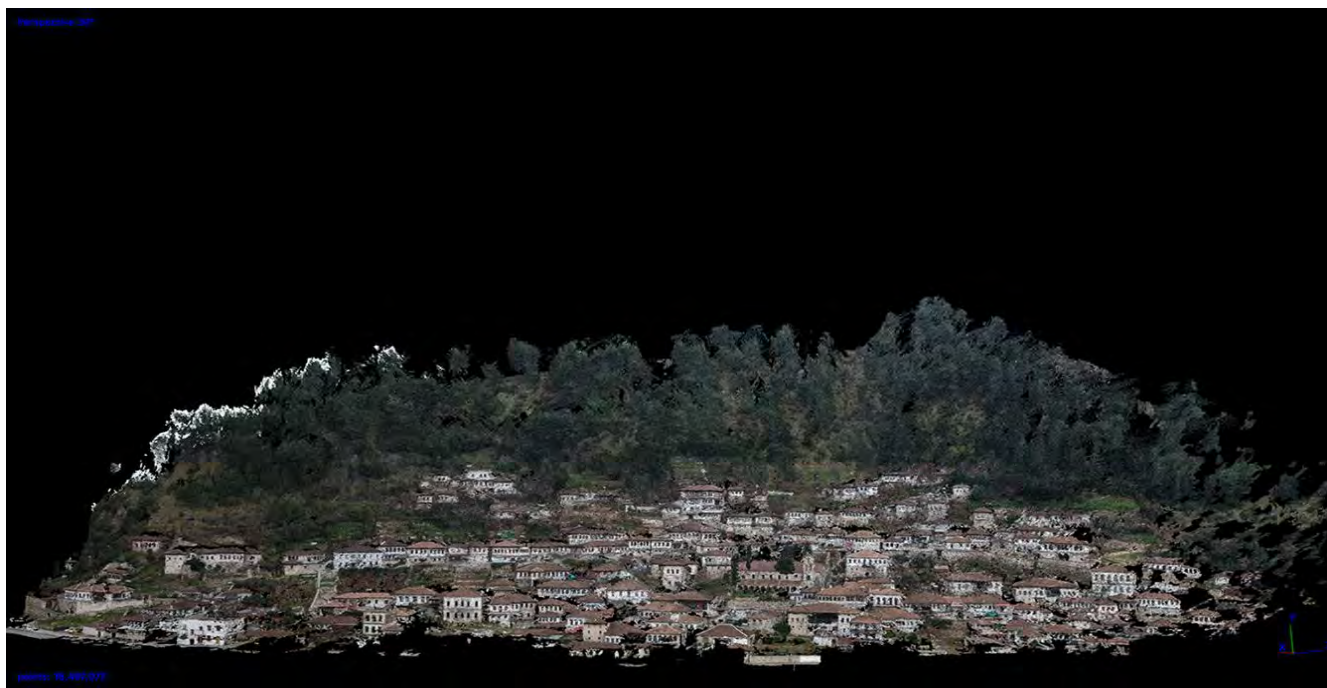


3: Il sito Unesco di Berat in Albania. Nuvola dei punti realizzata da rilievo da drone del quartiere di Mangalem.

2. L'architettura civile del Sito Unesco

Al fine di descrivere graficamente le peculiarità architettoniche ed ambientali del sito Unesco di Berat, è di notevole interesse l'analisi delle tipologie abitative civili presenti nel territorio cittadino. Negli ultimi anni del secolo scorso il governo albanese ha avviato la catalogazione dei beni culturali civili, religiosi e militari, suddividendole per importanza storico artistica e posizione rispetto al centro urbano sulla base di tipi e sottotipi determinati dalla geometria della pianta. L'individuazione del 'primo tipo' riguarda le costruzioni più semplici, di pianta quadrata a forma di torre, con presumibile utilizzo di edificio di difesa (tardo XVIII secolo). Il 'secondo tipo', invece, più complesso in pianta, composto da diversi corpi di fabbrica accostati parallelamente o perpendicolarmente gli uni agli altri, è databile nel XIX secolo. Sono edifici di maggiormente alti, composti da più piani, con una parte aggettante aperta costituita da un loggiato, a cui viene accostata una facciata caratterizzata da un timpano. Il 'terzo tipo', infine, è costituito da edifici alti, tripartiti e risalenti sempre al XIX secolo.

Sono caratterizzati da una parte centrale, balconata e arredata, stretta dai due corpi di fabbrica aggettanti, simmetrici, coperti da tetti a spioventi con diverse pendenze. Presentano aperture elaborate nella decorazione lignea delle cornici e altre finestre più semplici ai piani inferiori. Tali costruzioni definiscono la condizione architettonico culturale e socioeconomica della città nel XIX secolo. Di grande interesse strutturale è la metodologia compositiva dei materiali utilizzati, ovvero della pietra locale, lavorata in blocchi più o meno grandi e non particolarmente rifiniti, la quale costituisce il materiale fondamentale, cui si aggiunge anche la muratura in mattoni ricoperti di intonaco chiaro e il legno in alcune parti superiori, nonché per gli interni. I tetti, invece, a pendenze miste, sono coperti da coppi in cotto rosso, e sono sorretti da travi lignee. All'interno, la disposizione funzionale dei diversi ambienti è generata dagli usi della popolazione albanese dell'epoca. In particolare, è presente la duplicazione di alcuni ambienti con la definizione di spazi per gli ospiti e di spazi per la famiglia suddivisi, ulteriormente, per le donne e per i bambini.



4: Il sito Unesco di Berat in Albania. Nuvola dei punti realizzata da rilievo da drone del quartiere di Gorice.

3. Tecnologie innovative per il rilievo del patrimonio Unesco

Nelle numerose campagne di rilievo, le indagini sono state svolte attraverso un metodo indiretto, ovvero con l'ausilio della tecnica fotogrammetrica supportata da fotocamera digitale e un drone quadrielica di ridotte dimensioni. Tale strumento ha consentito il volo sia nelle strette strade urbane sia sul corso del fiume Osum al fine di realizzare l'immagine complessiva della quinta urbana orientale ed occidentale. Com'è noto, la fotogrammetria, come la topografia, estrae informazioni metriche dalla valutazione di elementi fissi sulla scena dell'immagine realizzata dall'operatore per scopi di ricerca. Questo metodo, sviluppato fin dalla metà del XIX secolo, è ampiamente utilizzato in diversi campi, dal rilievo cartografico, realizzato con la fotogrammetria aerea, al rilievo architettonico. Quest'ultima consente di eseguire il rilievo con un campo di presa sia da distanze ravvicinate sia da medi e lunghi spazi. Caratteristiche della tecnica sono la capacità grafica di non essere influenzata dalle caratteristiche materiche e superficiali dell'oggetto, il basso costo e la facile acquisizione con un'alta risoluzione tramite una camera digitale.

Attraverso tale tecnica è stato possibile realizzare delle immagini virtuali metriche delle quinte urbane, nonché delle sezioni territoriali in scala della città. Il software è basato sulla più recente tecnologia di ricostruzione 3D multivista. Caratteristica tecnica del programma è la possibilità di interpolare dati geometrici, cioè disegni digitali, con immagini fotografiche al fine di realizzare modelli digitali parametrici texturizzati. Attraverso le immagini, le cui prese spesso sono arbitrarie, è possibile l'allineamento digitale automatizzato purché sia presente una sovrapposizione di almeno il 40 %. Il modello di elevazione digitale (DEM) può essere costruito in proiezione geografica, planare o cilindrica. Dopo che la superficie è stata ricostruita, può essere strutturata (rilevante solo per il modello a maglie) o può essere generato un modello Orthomosaico. Questo schema viene proiettato su una superficie come un modello DEM o Mesh.



5: Il sito Unesco di Berat in Albania. Rilievo bidimensionale del quartiere di Mangalem.

La fase successiva della ricerca è consistita nella creazione di rilievi bidimensionali sia delle suddette quinte urbane sia dei capisaldi architettonici individuati nei tre quartieri storici di Kala, Mangalem, Gorice. L'attenzione è stata rivolta al castello, alle architetture religiose, al ponte medioevale. Tali elementi sono stati oggetto di una successiva modellazione 3D realizzata con software parametrico in grado di modellare le superfici complesse presenti nella geometria architettonica degli edifici.

Conclusioni

La ricerca costituisce un primo sviluppo di collaborazione internazionale per la generazione di strategie d'intervento in luoghi compromessi. Attraverso il rilievo della città si è delineato un percorso di conoscenza, fino ad ora relegato alla mera narrazione storico artistica, spesso affidata a esperti locali. Le metodologie innovative illustrate costituiscono la base per ulteriori sperimentazioni in corso sul patrimonio Unesco albanese. Sono, infatti attivi studi e ricerche su diversi siti architettonici ed archeologici con lo scopo di descrivere lo stato dei luoghi attraverso gli strumenti disciplinari del disegno e delineare interventi mirati alla salvaguardia del bene. La realizzazione di rilievi digitali attendibili, nonché di modelli 3D parametrici, ha costituito la base per lo sviluppo di future azioni di tutela e valorizzazione dei beni architettonici e dell'intero sito Unesco.

Bibliografia

- AMORUSO, G., APOLLONIO, F., I., REMONDINO, F. (2010). *Caratterizzazione strumentale di sensori attivi a tempo di volo e a triangolazione. Utilizzo di laser scanner su superfici marmoree di epoca romana*, Scuola Normale di Pisa.
- APOLLONIO, F. I., BALLABENI, A., GAIANI, M., REMONDINO, F. (2014). *Evaluation of feature-based methods for automated network orientation*, in *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. XL-5, 2014.
- BARBA, S., CARDONE, V., (2013). *Modelli grafici dell'architettura e del territorio*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- CORNIELLO, L. (2019). *3D surveying and 3D reconstruction of architecture of the Royal Park of Tirana*. In: *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLII-4/W18, 241–246.
- GIORDANO, P. (2015). *Il disegno della firmitas*, Napoli, la Scuola di Pitagora.
- NEPRAVISHTA, F. (2012). *Il progetto di Giulio Bertè per la Villa Nepravishta*, in Giacomelli Milva, Vokshi Armand, *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, Firenze, Edizioni Edifir.
- REMONDINO, F. (2011). *Rilievo e modellazione 3D di siti e architetture complesse*, in *DisegnareCon*, dicembre 2011.
- VOKSHI, A. (2014). *Tracce dell'Architettura Italiana in Albania 1925-1943*, Firenze, DNA Editrice.
- ZERLENGA, O. (2018). *La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona*, Napoli, la Scuola di Pitagora.

Le forme di rappresentazione dei ponti romani nel tempo

Forms of representation of Roman bridges over time

TOMMASO EMPLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI

Sapienza Università di Roma

Abstract

Le testimonianze che hanno contribuito alla conoscenza ed alla divulgazione dei ponti romani sono di diverse tipologie: descrizioni testuali, rappresentazioni cartografiche, incisioni vedutiste, immagini fotografiche e cinematografiche, serious game. Analizzare le modalità di rappresentazione dei ponti romani aiuta ad interpretare significati, valori attribuiti e la comunicazione di questi valori. La ricerca si focalizza sui ponti di costruzione romana presenti a Roma, attraverso testimonianze testuali di epoca romana, passando per rappresentazioni del XVI secolo in cui è usata una forma espressiva paradigmatico-simbolica, fino alle forme rappresentative più recenti.

Forms of communication of Roman bridges have over time different methods: textual description, cartographic representation; landscape with incisions; photographic; movies; serious games. Analyzing methods of representation of Roman bridges helps to interpret meanings, values and the communication of these values. The research focuses on the Roman bridges in Rome, through textual evidence from Roman era, through representations of the 16th century, where is used a paradigmatic-symbolic form of expression, up to the most recent representative forms of today.

Keywords

Ponte romano, rappresentazione, comunicazione visiva.

Roman bridge, representation, visual communication.

Introduzione

La comunicazione dei ponti romani nel tempo segue prevalentemente due percorsi: la comunicazione in forma testuale e in quella grafica (mediante rappresentazioni), a sua volta ordinata come:

- cartografica;
- vedutistica con le incisioni;
- fotografica;
- cinematografica;
- serious games.

Durante il periodo romano, la maggior parte delle comunicazioni è in forma testuale, da cui si possono leggere alcune descrizioni dei ponti, come quelle di Caio Giulio Cesare e Marco Vitruvio Pollione. Vitruvio nel *De Architectura*, fornisce indicazioni sulle tecniche costruttive dei romani, sia in termini di materiali impiegati, sia di soluzioni tecniche. Nel periodo medievale non si hanno significative forme di comunicazione sui ponti romani, mentre a partire dal Rinascimento viene prevalentemente preferita la forma di comunicazione grafica riferita sia alla modalità cartografica che vedutistica.

Si effettua in questa sede un approfondimento su un percorso di comunicazione iconografica che riguarda la comunicazione/divulgazione dei ponti romani presenti a Roma.

1. La rappresentazione cartografica

A partire dal XV secolo la rappresentazione urbana è condizionata dalle immagini di città prodotte alla fine del '300, in cui la città appare non come entità urbanistico-architettonica, ma viene rievocata come concetto. Alla fine del Medioevo viene proposta un'immagine urbana convenzionale e stereotipa, contenente uno spazio architettonico-urbanistico mai riprodotto nella totalità delle sue componenti, ma descritto solo attraverso pochi elementi noti [Gambi-Gozzoli 1989]. Per tutto il primo Rinascimento si continua a descrivere la città di Roma in un modo che definisce gradualmente il cambiamento dei metodi rappresentativi usati, passando dalla ripetizione di un abaco di segni più ideografici che simbolici, all'adozione dei primi tentativi di illustrazione prospettica [Gambi, Gozzoli 1989]. La non verosimiglianza, nelle immagini del XV-XVI secolo, di alcuni oggetti architettonici presenti nelle rappresentazioni di Roma, dimostra l'intenzione di fornire indicazioni riferite a categorie tipologiche simboliche rappresentative presenti nella città, piuttosto che di elementi aventi una corrispondenza iconica (come il Colosseo o la Basilica di San Pietro). È questo il caso della Pianta di Roma di Pietro del Massajo del 1471 (Fig. 1), dove tutti i ponti assumono una grafica simbolica rispetto al concetto 'ponte', fornendo lo stesso grado di importanza gerarchica al ponte Salaria sul fiume Aniene o al ponte Molle (ponte Milvio).

Verso la fine del secolo, si arriva a definire una effigie urbana consistente in visioni quasi totalmente arbitrarie, o meglio fantastiche, in cui spesso è ricorrente un'unica matrice xilografica, usata per rappresentare città diverse, ottenendo così immagini non certo riferibili ad identità urbane specifiche. Il Fenomeno è visibile nel *Liber Chronicarum* dello Schedel, in quanto la stessa raffigurazione di città medievale si ripeteva assumendo nomi di località diverse [Gombrich 1965]. Mentre per alcune città si ricorre alla ripetizione dell'immagine stereotipa, ve ne sono altre che presentano una loro attendibilità topografica, dimostrando come si stia diffondendo un interesse nuovo. Una raffigurazione il più possibile rispettosa della realtà, corrispondente al mutamento di mentalità, ormai teso più a far prevalere nelle immagini un'arte dello spazio (descrittiva) su un'arte del tempo (narrativa). Inoltre, all'interno della stessa opera, si affiancano, alle immagini paradigmatico-simboliche, rappresentazioni decisamente più realistiche e figurative [Gambi 1976] che sanciscono questo passaggio dalla tradizione medievale verso un 'futuro espressivo' basato su un maggiore realismo (reso possibile dall'impiego di rilevamenti topografici). Alla fine del '400, grazie agli apporti provenienti dalla 'riscoperta della forma', la visione simbolica propria della cultura medievale appare ormai superata da immagini realistiche dei centri urbani. È soprattutto grazie alla diffusione di una nuova *forma mentis* rinascimentale, che si riflette anche nella cultura figurativa. Si manifesta una tendenza ad enfatizzare gli episodi monumentali, che porta a differenziare il procedimento grafico usato per la loro raffigurazione, dal criterio seguito per delineare un tessuto edilizio concepito come forma simbolica [Gobbi, Gobbò 1982].

Questi criteri figurativi diversi producono, fin dalla fine del '400, dei modi di vedere e riprodurre la città completamente diversi tra loro, ma non a sé stanti: le immagini appaiono costruite partendo da una pianta, su cui viene sovrapposto un alzato assonometrico molto semplificato. Tuttavia, tale criterio determina un disinteresse totale nei confronti del carattere architettonico dei singoli edifici, ed un appiattimento del linguaggio grafico (salvo che per alcune emergenze monumentali), che rende le case, le chiese, ed i castelli simili per tante altre città.



1: Pianta di Roma di Pietro del Massajo del 1471.

Accanto però a questi modelli se ne deve aggiungere un terzo, che evidenzia il profilo frontale della città ed il suo reale *sky-line*. Si tratta di un espediente grafico ottenuto dal disegnatore schiacciando tutti gli elementi sul piano orizzontale e quindi compiendo un'operazione inversa a quella compiuta da chi arricchisce il disegno con un solido geometrico. Il tipo di immagine risultante costituisce una vera e propria novità, destinata a produrre effetti rilevanti nella cartografia seicentesca.

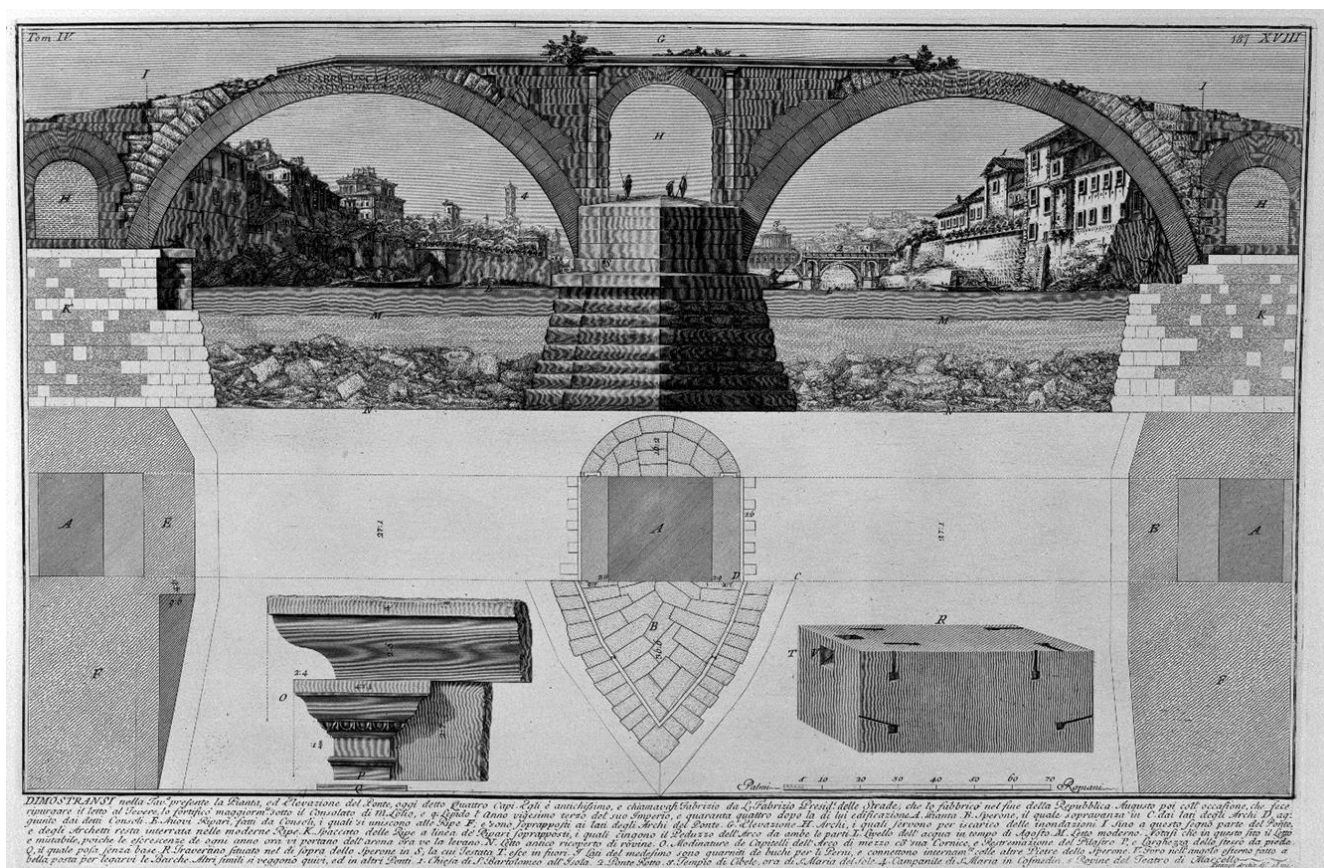
In questo periodo emerge che i 'ponti', anche se rappresentati prospetticamente, sono solo codici usati con lo scopo di fornire l'indicazione di appartenenza ad una categoria generale: essi comunicano la loro posizione rispetto al fiume, ma non forniscono alcuna indicazione specifica, considerando il 'simbolo' un contrassegno tipologico. Il piano iconico viene riservato solo per ponte Sant'Angelo, di importanza maggiore. Su tali presupposti grafico-figurativi si va poi sempre più affermando, tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, come metodo di rappresentazione urbana l'assonometria come testimoniato dalla raccolta *Civitates Orbis Terrarum* in sei volumi, edita da George Braun, Franz Hogenberg e Simon Novellus tra il 1572 e il 1617. In primo piano troviamo un elemento naturale, gerarchicamente seguito dalla raffigurazione del centro abitato che si allunga orizzontalmente, oppure verticalmente (specie se disposto su di un terreno collinare), composto dalla sovrapposizione dei prospetti degli edifici. Ricorrendo alle angolazioni 'a vista d'uccello' si ottiene una visione quasi perpendicolare della struttura urbana, senza giungere ad una visione zenitale, ma operando una scelta figurativa nuova.

In nome di un maggiore rigore formale, la raffigurazione perde ogni espressività artistica e gli elementi lessicali usati si impoveriscono graficamente. Tale dimensione figurativa diventerà poi la caratteristica fondamentale delle immagini catastali, contraddistinte da una astrazione difficilmente decifrabile, se non si conoscono i giusti codici di lettura. Analoghi casi di percezione, basati su una eccezionale perpendicolarità del punto di vista usato, possono essere ricondotti ad esigenze particolari, ad esempio, di planimetrie militari: la planimetria zenitale nasce come esigenza di trasferire in una trascrizione scientifica misurabile i dati relativi alla consistenza fisica della città. Si tratta anche in questo caso, di una rivoluzione del modo di concepire e trasmettere l'immagine urbana, in funzione di una utenza specializzata e di obiettivi più 'strumentali' che 'rappresentativi'. È soprattutto nel XVIII secolo che si perfeziona e si generalizza la tecnica della proiezione planimetrica: la cartografia urbana si pone come strumento conoscitivo di base per ogni intervento di trasformazione della città. Il processo di astrazione, favorito anche dai miglioramenti tecnici, elimina via via i dettagli figurativi, e sostituisce l'immagine con un segno uniforme, irrigidendo il linguaggio cartografico nella convenzionalità di un codice. La 'natura' logica della pianta fa emergere una 'realtà cartografica' che non è passiva registrazione della realtà urbana [Gobbi, Gobbò 1982].

2. La rappresentazione vedutistica con le incisioni

Tra la fine del 1600 ed il 1700 si diffonde la modalità di rappresentazione vedutistica con le incisioni, che presentano innumerevoli applicazioni nel campo artistico, divulgativo e didascalico. Giovan Battista Falda è tra i primi a documentare l'architettura e l'urbanistica a Roma nella seconda metà del Seicento in forma di vedute incise. Gli edifici rappresentati dal Falda sono inseriti nel contesto che li circonda e presentano scene di vita quotidiana o eventi, quali feste e celebrazioni, con un intento celebrativo indirizzato soprattutto a valorizzare la politica papale.

Nel 1756 escono in 4 volumi *Le Antichità romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano*, nei quali i ponti sono uno dei soggetti principali e Piranesi li indaga e rappresenta oltre che nell'aspetto che hanno al tempo, anche attraverso sezioni e spaccati, con la descrizione dettagliata di ogni parte, come per Ponte Fabricio.



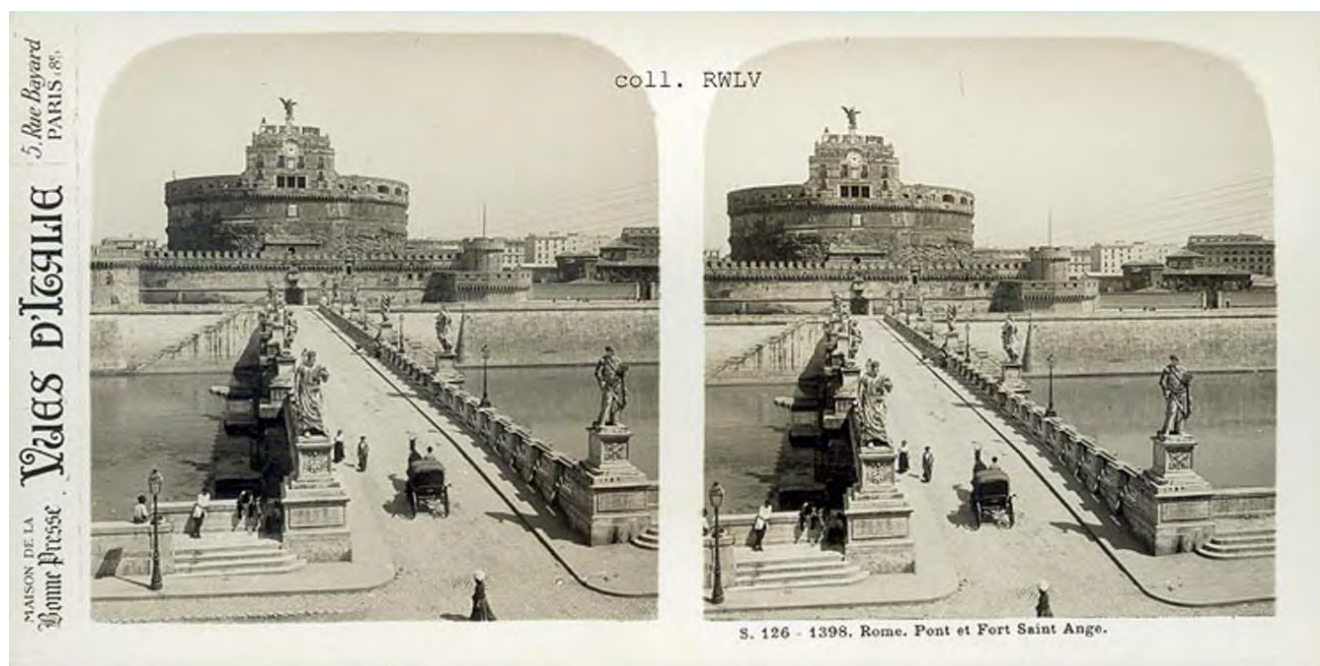
141

Luigi Rossini può essere considerato l'ultimo grande illustratore delle meraviglie di Roma, seguendo la scia di Falda, Vasi e Piranesi. Dopo il Rossini la fotografia sostituisce le incisioni. Molte delle rappresentazioni di Rossini si basano sui 'rami' del Piranesi. Le rappresentazioni di Ponte Molle e di Ponte Quattro Capi di Luigi Rossini presentano piccole variazioni rispetto a quelle realizzate da Piranesi.

3. La rappresentazione fotografica

Con l'avvento della fotografia decade l'uso di molte delle tecniche rappresentative utilizzate fino alla fine dell'800.

Le fotografie consentono di visualizzare in maniera assolutamente realistica, senza il filtro critico dell'occhio dell'artista che realizza le raffigurazioni, come avveniva nei secoli precedenti, le situazioni "fissate" sulle matrici. I ponti e la vita che si svolge intorno non sono più oggetto d'interpretazione. L'evoluzione della tecnica fotografica segue cronologicamente il passaggio dal bianco e nero all'uso dei colori, andando dalla visione stereoscopica di fine '800 inizi '900 (Fig. 3) alla visione panoramica a 360°, dall'uso di programmi di fotoritocco (dove le immagini possono essere modificate per migliorare il contrasto e la luminosità del colore) a visioni panoramiche a 360° seriali (come Google Street View).



3: Foto stereoscopica di Ponte Sant'Angelo, circa 1900.

4. La rappresentazione cinematografica

Con il realismo cinematografico a partire dagli anni '40 anche i ponti di Roma entrano a far parte della scenografia dei film. Ponte Rotto compare nel film *Adulterio all'italiana* (1966) di Pasquale Festa Campanile, inquadrato dall'Isola Tiberina (Fig. 4), mentre Ponte palatino compare nell'episodio diretto da Michelangelo Antonioni, *Tentato suicidio*, del film collettivo *Amore in città* (1953). I ponti Palatino e Rotto compaiono anche, ripresi dal Muraglione del Lungotevere degli Alberteschi, in una scena del film *Un giorno perfetto* (2008) di Ferzan Ozpetek.

Diversi i film in cui compare Ponte Sisto ancora nella sua veste ottocentesca. Ne *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) di Alberto Lattuada, il ponte viene attraversato a piedi dal protagonista Aldo Fabrizi, mentre ne *La bella di Roma* (1955), di Luigi Comencini, si vede percorso dalle automobili che poi svoltano verso il Lungotevere dei Vallati. Il ponte si vede anche in una breve ma suggestiva ripresa al calar della sera, inquadrato da Ponte Garibaldi, in *Roma* (1972) di Federico Fellini, oltre che in *Belle ma povere* (1957) di Dino Risi e ne *Il delitto Matteotti* (1973) di Florestano Vancini. Nel film di Carlo Verdone *Bianco Rosso e verdone* (1981), la scena in cui Mimmo, dopo un viaggio pieno di traversie esilaranti, accompagna finalmente la nonna (Lella Fabrizi) a votare, si svolge sotto il portico del 'Palazzo dei Centopreti', mentre sulla testata della riva sinistra avviene l'incontro tra Alberto Sordi e Carlo Verdone *In viaggio con papà* (1982) (il ponte compare anche all'inizio, con Verdone impegnato a raccogliere firme e distribuire volantini in difesa degli uccelli). All'inizio del film di Ferzan Ozpetek *La finestra di fronte* (2003), una giovane coppia, passando sul ponte, incontra l'anziano che ha perso la memoria interpretato da Massimo Girotti. Infine, bisogna ricordare il lungo piano sequenza sul Tevere che conclude *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, che inizia proprio a Ponte Sisto. Ponte Sisto gode di moltissime inquadrature nel film *Spectre* del 2015 di Sam Mendes.

La scena sul Ponte Sisto inizia la notte fonda: le auto si inseguono ad una velocità al cardiopalma sul lungotevere della Farnesina, in una corsa adrenalinica. Ma nella migliore tradizione degli inseguimenti rocamboleschi di 007 una delle due vetture vola nelle acque del fiume all'altezza del Ponte.



4: Ponte Rotto nel film "Adulterio all'Italiana", di Pasquale Festa Campanile, 1966.

5. La rappresentazione nei serious games

La storia, l'arte e l'architettura del passato possono essere imparati muovendosi nelle scene virtuali dei videogiochi, come ad esempio nella nota serie di videogiochi Assassin's Creed (dove, anche se il fine è solo di intrattenimento e non di apprendimento, il giocatore esplora

l'antico Egitto, i luoghi della Terza Crociata, il periodo Rinascimentale italiano, l'America coloniale o l'Inghilterra Vittoriana), oppure in giochi appositamente pensati per vivere un'esperienza formativa, ed ancora raggiungere dei conseguimenti mediante la scoperta attiva di luoghi o edifici, tramite enigmi ed indovinelli:

un *serious game* [Empler 2018]. Al centro dell'attenzione vi è la volontà di creare un'esperienza formativa efficace e piacevole, mentre il genere, la tecnologia, il supporto ed il pubblico variano. È difficile trovare una netta distinzione dai giochi d'intrattenimento, perché è spesso l'uso del giocatore stesso che ne determina l'aspetto formativo. Anche la simulazione virtuale interattiva è spesso considerata *serious game*. Entrambe le modalità hanno lo scopo di sviluppare abilità e competenze da applicare nel mondo reale attraverso l'esercizio in un ambiente simulato e protetto.

Nel caso dei videogiochi non sempre gli ambienti ricostruiti in 3D hanno una completa attendibilità rispetto ai luoghi che vogliono rappresentare. Molto spesso i luoghi documentati hanno una aderenza generale con ciò che rappresentano, mentre nello specifico possono essere individuati molte inesattezze ed incongruenze, come nella ricostruzione della zona intorno a Ponte Sant'Angelo nel gioco *Assassin's Creed* che interessa Roma.

Il modello 3D fornisce un'idea complessiva della città di Roma del periodo. Lo stato delle principali emergenze è attendibile, come il completamento della realizzazione della Basilica di San Pietro, in cui è evidente ancora la presenza della Basilica Costantiniana, così come appare dettagliata la ricostruzione di Castel Sant'Angelo. La parte non attendibile è quella a ridosso del fiume, dove i muraglioni documentati sono stati in realtà realizzati verso la fine dell'800 e l'attacco del ponte sulla riva destra non è corrispondente all'effettivo stato dei luoghi del tempo. Non attendibile è anche la rappresentazione degli angeli del Bernini, che sono sostituiti da Tritoni.



5: Azione su Ponte Sant'Angelo nel modello 3D di 'Assassins' Creed', 2015.

Conclusioni

Nel corso del tempo, le immagini (iconiche o simboliche) per la comunicazione dei ponti romani, sono state dapprima strettamente connesse alle metodologie di rappresentazione della città, si sono quindi moltiplicate nel tempo sia contemporaneamente al moltiplicarsi delle tecniche e soluzioni di riproduzione, sia per via della differenziazione degli obiettivi, siano essi strumentali, tecnici, rappresentativi, divulgativi o artistici.

Bibliografia

- EMPLER, T. (2018). *ICT per il Cultural Heritage. Rappresentare, Comunicare, Divulgare*, Roma, Dei.
- EMPLER, T. (2018). *La rappresentazione del paesaggio: dal sincronico al diacronico*, in *Il Prossimo paesaggio. Realtà, rappresentazione, progetto*, a cura di M. Bianconi, F. Filippucci, Roma, Gangemi.
- GAMBI, L. (1976). *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica: Introduzione*, in *Storia d'Italia*, vol. VI, Atlante, Torino, Einaudi.
- GAMBI, L., GOZZOLI, M.C. (1989). *Le città nella storia d'Italia: Milano*, Roma-Bari, Laterza.
- GAY, F. (2005). *Città a bassissima definizione: note sulla iconografia europea della città*, in *Immagine della città Europea: atti del Convegno internazionale*, Brescia, 2-3 aprile 2004.
- GOMBRICH, E.H. (1965). *Arte e illusione*, Torino, Einaudi.
- GOBBI, G., GOBBO, T. (1982). *La rappresentazione della città e del territorio tra analisi e progetto*, «Parametro», n. 2103, Gen-Feb 1982.
- POLEGGI, E., CERVINI, P. (1981). *Le città nella storia d'Italia: Genova*, Roma-Bari, Laterza.
- VERCELLONI, V. (1989). *Storia del paesaggio urbano di Milano*, Milano, L'Archivolt.

Esperienze visive nello spazio urbano

Visual experiences in urban space

VINCENZA GAROFALO

Università di Palermo

Abstract

L'immagine della città contemporanea è rinnovata da manifestazioni visive temporanee. Il contributo presenta esempi di installazioni artistiche che intervengono nello spazio architettonico e urbano, ridefinendolo attraverso l'uso delle immagini in movimento. Le proiezioni si legano alla musica, generando nuove emozioni, rendendo l'esperienza immersiva, modificando la percezione dello spazio urbano. L'architettura diventa effimera e perde la sua materialità nello spazio e nel tempo dell'evento.

The image of the contemporary city is continually renewed by visual temporary manifestations. The contribution presents some examples of artistic installations that intervene in the architectural and urban space, redefining it through the use of moving images. The projections are linked to music generating new emotions, making immersive the experience, modifying the perception of the urban space. Architecture becomes ephemeral and loses its materiality in the space and time of the event.

Keywords

Videomapping, Media Façade, Media Architecture.

Videomapping, Media Façade, Media Architecture.

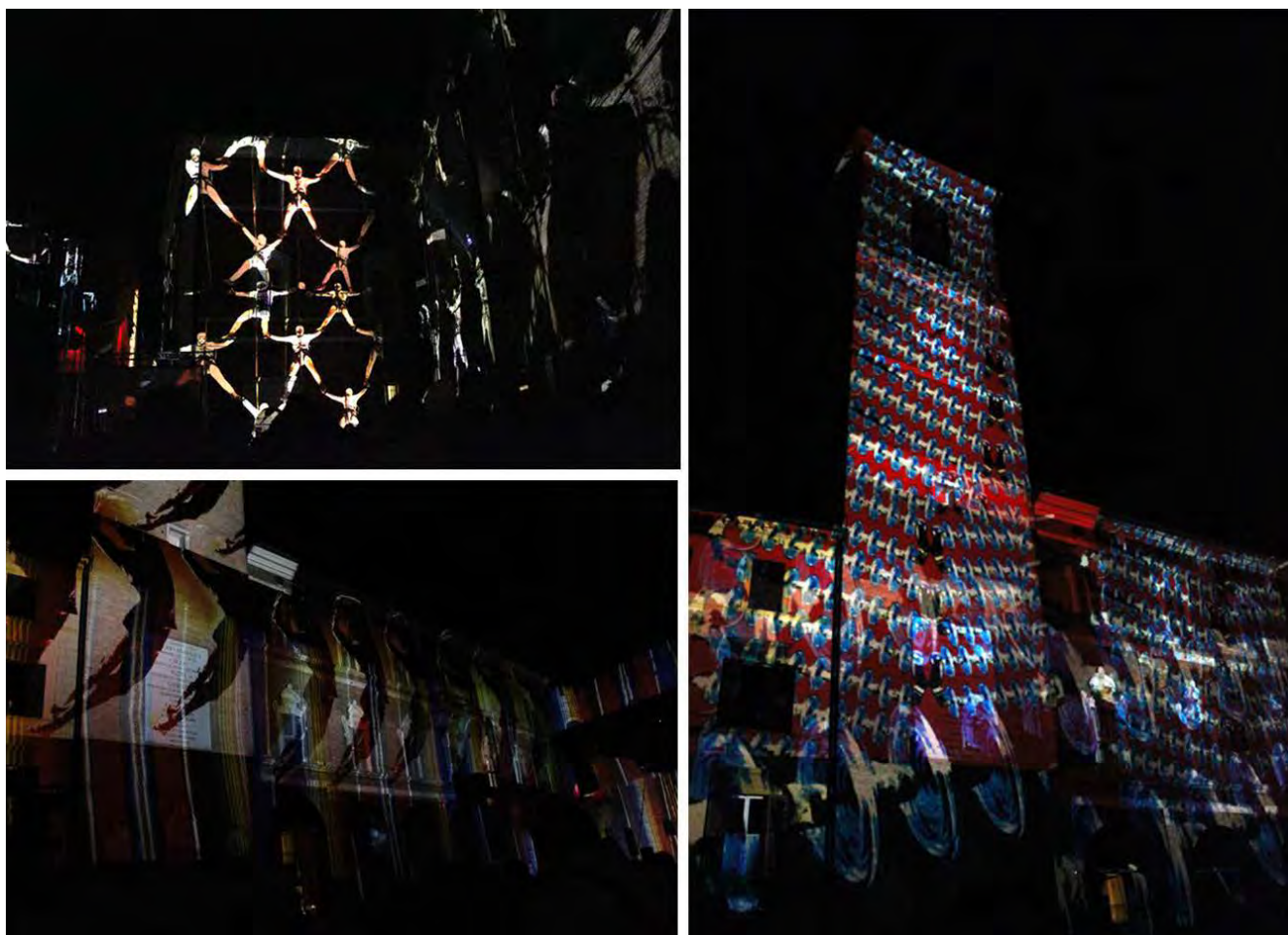
Introduzione

L'immagine della città contemporanea è di continuo rinnovata da manifestazioni visive che sono, per loro natura, temporanee. Gli edifici pubblici sono, sempre più spesso, il teatro di video performance che ne modificano le superfici e rendono temporaneamente mutevole la pelle della città che diventa "altra". Le superfici urbane si trasformano in spazi metaforici, in grandi schermi, in mondi paralleli animati da videoinstallazioni. Il contributo presenta alcuni esempi di installazioni artistiche che intervengono nello spazio architettonico e urbano, ridefinendolo attraverso l'uso delle immagini in movimento. Le proiezioni si legano alla musica e ai suoni in una combinazione che contribuisce a generare nuove emozioni, a rendere l'esperienza immersiva, a modificare la percezione dello spazio urbano. Tecnicamente queste performance vengono realizzate attraverso diversi sistemi di proiezione: dal videomapping alla tecnologia multimediale integrata agli edifici. L'architettura diventa effimera, mutevole e gli edifici perdono la loro materialità nello spazio e nel tempo dell'evento.

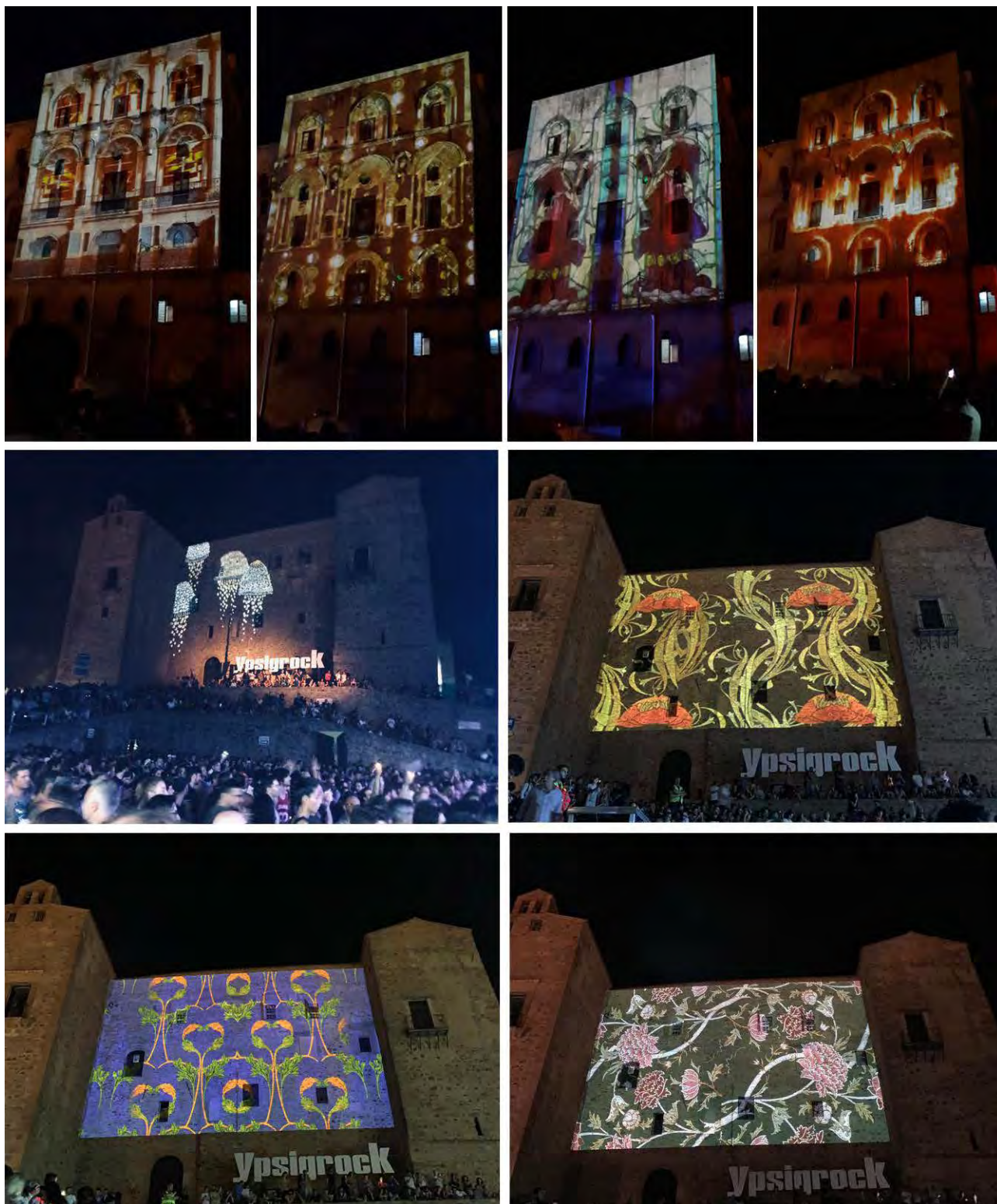
1. Videomapping e grandi proiezioni

Il *videomapping* è una tecnologia di proiezione della luce che permette di trasformare qualsiasi superficie in uno schermo dinamico sul quale proiettare immagini attraverso uno o più videoproiettori. Nel mondo anglosassone il *videomapping* viene spesso chiamato anche *spatial augmented reality*. La realtà aumentata permette di aggiungere a un'architettura, a un contesto reale, a uno spazio urbano, informazioni, che altrimenti non sarebbero percepibili,

elaborate e veicolate mediante strumenti digitali. Lev Manovich definisce *Augmented Space* lo spazio fisico ricoperto da informazioni che cambiano dinamicamente [Manovich 2010, 305]. La possibilità di simulare una realtà 'altra', attraverso l'uso di videoproiezioni, consente di visualizzare sull'elemento reale immagini, messaggi, informazioni, citazioni, suggestioni, utopie. La videoproiezione definisce la scenografia mobile di uno spazio scenico temporaneo, che vive per la durata dell'evento. La scelta delle superfici di proiezione, l'allestimento dello spazio scenico, l'individuazione della posizione di proiettori e impianto audio vanno progettati in funzione della dimensione illusoria che si vuole rappresentare. La realizzazione di un evento con proiezione in videomapping richiede l'intervento di diverse professionalità, tra cui architetti, musicisti, light designer, sound designer, artisti, projection designer. Il rilievo delle superfici da mappare è una delle prime fasi per la realizzazione del videomapping. A seconda della complessità degli spazi e dei volumi sui quali proiettare, è richiesta l'elaborazione di un modello tridimensionale digitale accurato. Tale modello virtuale costituisce la base per replicare digitalmente le forme e le dimensioni esatte e garantire una perfetta sovrapposizione delle proiezioni digitali al manufatto reale.



1: Fabriano, Festival Poiesis, 2011. Videomapping di Paolo Burioni.



2: In alto, videomapping di Plas Media sulla Torre Pisana del Palazzo Reale di Palermo (2018). Al centro e in basso, Castelbuono, Ypsigrock Festival, installazione video di Valentina Di Vita e Antonino D'Arpa (2018).

Per la realizzazione dei contenuti video da proiettare sono necessari diversi passaggi e l'impiego di vari applicativi digitali: *software* di grafica vettoriale (per ridisegnare, ad esempio, le partiture decorative dell'architettura, o scindere la facciata in elementi da evidenziare singolarmente), suddividendo il disegno in livelli differenti, predisposti e ordinati per le animazioni successive; *software* di animazione grafica 2D e *compositing*, che permettono la realizzazione di tutte le animazioni; *software* di modellazione 3D, animazione, *compositing* e *rendering*; *software* di *video editing*, per effettuare il montaggio finalizzato all'esportazione conclusiva. L'immagine da proiettare è regolata attraverso l'uso di maschere digitali e calibrata per far sì che coincida con la forma dell'oggetto di destinazione.

Al fine di controllare, in fase di progettazione, che la realizzazione finale si sovrapponga correttamente alle superfici reali complesse, talvolta vengono realizzati plastici in scala, mediante stampa 3D, che servono da supporto di simulazione e verifica della proiezione.

Le tecnologie a disposizione consentono di adoperare il *videomapping* sempre più frequentemente, con esiti più o meno interessanti, non solo per eventi culturali e performance artistiche, ma anche per campagne pubblicitarie ed eventi promozionali. In ambito culturale tale tecnologia viene spesso adoperata, ad esempio, per la riproposizione virtuale, attraverso l'uso della luce, di configurazioni andate perdute. In questo caso i contenuti animati vengono totalmente progettati ed elaborati prima della proiezione. Efficaci sperimentazioni sono state condotte, tra le altre, alla Rocca di Vignola e a Roma all'Ara Pacis, alla Domus Aurea e a Santa Maria Antiqua.

Nel caso di performance artistiche, frequentemente si rende necessaria l'interazione con gli eventi. In questo caso, la progettazione e realizzazione delle animazioni su più livelli (*layer*) prima dell'evento permette al veejay (vj) – dalla contrazione dei termini video e jockey – ovvero all'artista-performer che proietta e manipola immagini in tempo reale a ritmo di musica, di intervenire in qualsiasi momento sulla proiezione, di interagire con la performance artistica e di fornire un ulteriore, significativo, apporto creativo durante l'evento *live*, scegliendo, istantaneamente, l'uso di effetti digitali, clip video pre-prodotte, colori, ritmi visivi. La performance video viene realizzata, infatti, attraverso *software* dedicati che permettono all'artista di regolare la velocità delle immagini in movimento, di miscelarle e di utilizzare dei filtri per la modifica creativa di vari parametri.

Le proiezioni di immagini in movimento sulle facciate di edifici possono adoperare sistemi fissi, nei quali la sequenza delle clip è controllata interamente dall'artista e sistemi interattivi nei quali, invece, l'operazione artistica è influenzata da uno stimolo proveniente dal pubblico o dall'ambiente circostante. Un esempio di sistema fisso è quello adoperato per la multivisione immersiva nella piazza di Fabriano, in occasione delle edizioni del Festival Poiesis (2009-2012). Il visual designer Paolo Burioni ha realizzato, per l'occasione, una installazione che utilizzava le architetture come superfici di proiezione, invadendo lo spazio della piazza. Le immagini si susseguivano in armonia con la musica, avvolgendo completamente gli spettatori in una immersione multisensoriale, in una narrazione astratta che smaterializzava le architetture. Il sistema di proiezioni veniva controllato da una regia computerizzata che sincronizzava tutte le immagini, in tutte le combinazioni, tra di loro e con la musica. Il videomapping può costituire la scenografia virtuale di *performance* artistiche. Nel 2018 le proiezioni di Plas Media sulla Torre Pisana (XII secolo) del Palazzo Reale di Palermo hanno fatto da sfondo alla performance artistica e alle evoluzioni acrobatiche della compagnia catalana La Fura dels Baus. Le immagini proiettate, geometriche, floreali, oniriche erano funzionali al racconto della *performance* e si componevano nello spazio della facciata, rispettando i suoi ordini, le partiture e il ritmo delle aperture, i singoli elementi architettonici.

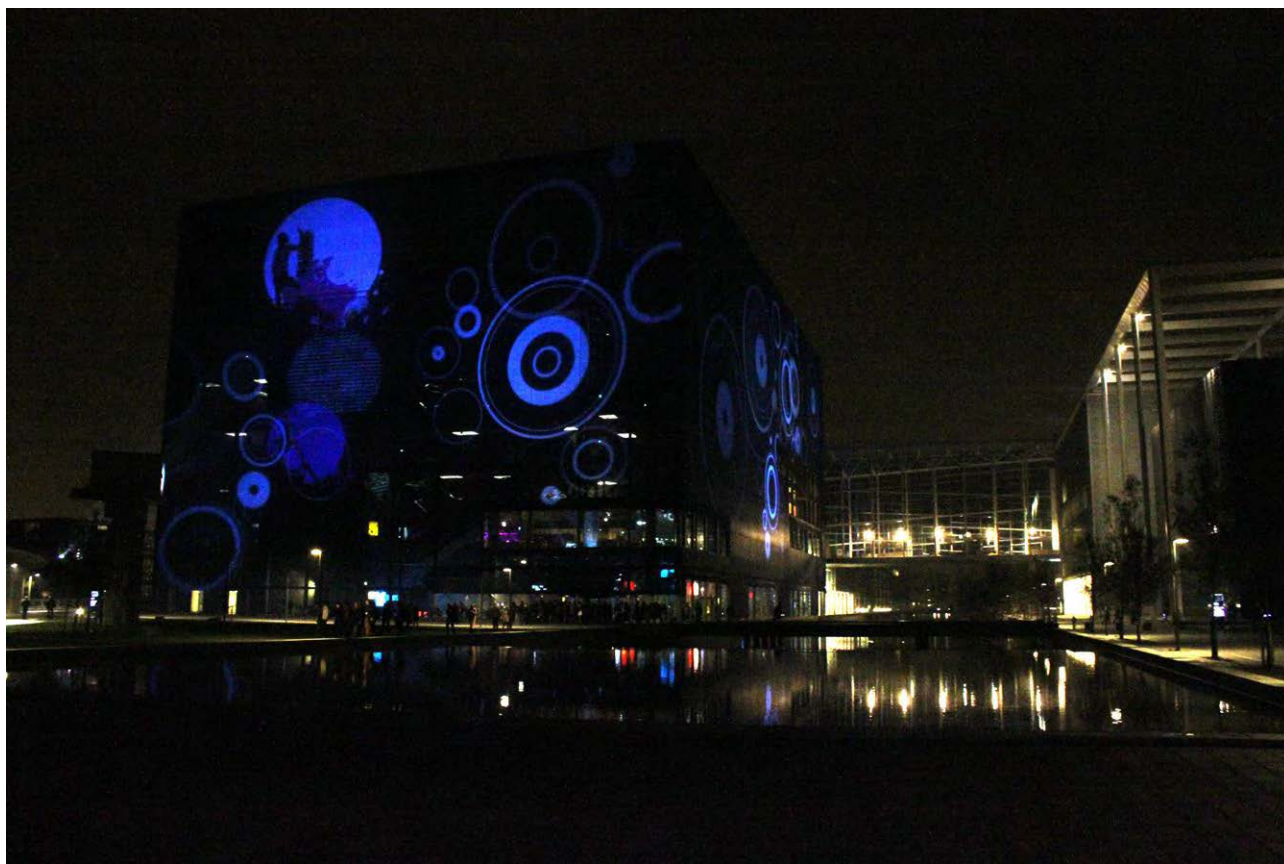
Rispetto al videomapping, le proiezioni su grandi superfici non riprendono la struttura architettonica della facciata e non coincidono necessariamente con la sua forma. Nel 2018, in occasione della mostra Zeester dell'artista Lupo Borghonovo, allestita al Castello dei Ventimiglia, sede del Museo Civico di Castelbuono, Valentina Di Vita e Antonino D'Arpa (allora laureandi del Corso di Studi in Disegno Industriale del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo) hanno realizzato una installazione video, elaborando graficamente e animando le immagini di una serie di decori di tessuti del Novecento, caratterizzati da motivi floreali, arabeschi, intrecci e forme astratte. Il video è stato proiettato anche sulla facciata principale del Castello durante i concerti serali di Ypsigrock Festival, che hanno avuto luogo nella piazza antistante. Il monumento architettonico si è, così, trasformato in una grande superficie visuale, per la realizzazione di un'operazione artistica che ha proiettato all'esterno ciò che avveniva all'interno del museo, mettendo in connessione il festival musicale con le installazioni museali.

2. Media facade

Le superfici degli edifici vengono, spesso, adoperate come schermi attraverso i quali veicolare messaggi. Si parla di *Media buildings* per definire gli edifici che hanno le superfici esterne ricoperte, parzialmente o totalmente, da display elettronici (già rappresentati da gruppi d'avanguardia, come Archigram o immaginati in film fantascientifici, quale *Blade Runner* di Ridley Scott del 1982). Luci e schermi modificano la percezione delle architetture in maniera dinamica. Questo fenomeno prende il nome di *Media Architecture*. Questa «rappresenta una forma di espressione architettonica basata sulla comunicazione mediatica che nasce da uno stretto connubio tra spazio urbano, architettura, arte, informatica e comunicazione visiva. All'interno di questo ambito si è sviluppata un'attenzione particolare per la facciata o, meglio per la *Media Facade*, che diviene lo strumento principale per comunicare il valore e l'immagine dell'edificio mediante l'ausilio delle tecnologie elettroniche di tipo dinamico. La *Media Facade* è concepita come un'elaborazione scenica di messaggi di diverso genere, che possono comprendere immagini fotografiche, opere grafiche, loghi, filmati, video pre-prodotti, composizioni sonore e testi scritti» [Lucchi 2012]. Ciò che prima veniva applicato all'architettura ora ne fa parte integrante, rendendo sempre meno netto e definito il limite tra spazi fisici e spazi virtuali, integrando architettura e tecnologia multimediale. Per tale ragione Christoph Kronhagel parla di «Mediatecture» [Kronhagel 2010]. Sempre più spesso vengono adoperati sistemi di pareti multimediali integrati alle facciate degli edifici. Così gli architetti progettano edifici che interagiscono con la città attraverso la loro pelle multimediale, comunicando con lo spazio urbano circostante.

Già negli anni '70 del secolo scorso, Renzo Piano aveva immaginato di installare sulla facciata principale del Beaubourg di Parigi un grande schermo che servisse a comunicare le attività del centro all'esterno, alla città. Questa intuizione fu poi realizzata dall'architetto nel 2001 per la KPN Telecom Tower a Rotterdam, la cui facciata contiene oltre 800 luci verdi che vengono utilizzate per performance artistiche o per installazioni luminose.

Un approccio diverso quello di Jean Nouvel per la Concert Hall di Copenhagen (2009), concepita come una sorta di lanterna magica. L'edificio è un cubo, la cui percezione cambia al variare della luce del giorno e della notte. Sulle sue pareti esterne, realizzate con tessuto blu traslucido, vengono proiettate immagini e opere di visual art di artisti della scena internazionale. All'edificio non viene applicato un piano di proiezione solido, un elemento estraneo, ma sono gli stessi materiali dell'architettura che la rendono multimediale.



3: Jean Nouvel, Concert Hall, Copenhagen.

3. Iniziative visive durante il lockdown

Nella primavera del 2020, durante il periodo di confinamento attuato da diversi governi nazionali per contenere la diffusione del coronavirus, varie iniziative visive istituzionali hanno avuto lo scopo di infondere coraggio, di diffondere il senso di unità e di orgoglio nelle capacità della nazione. Si sono avvicendate proiezioni di segni e simboli, come forma di ringraziamento o di riconoscimento sociale nei confronti del personale sanitario di tutto il mondo, o in segno di solidarietà nei confronti di nazioni più provate, o, all'interno della stessa nazione, nei confronti di città più colpite. Molte città nel mondo hanno dimostrato vicinanza all'Italia, proiettando il tricolore sui loro luoghi simbolo. Si sono moltiplicati i messaggi di invito a rimanere a casa e a praticare il distanziamento sociale per combattere l'epidemia. Il 18 aprile 2020, Giornata mondiale dedicata al patrimonio culturale, le piramidi di Giza sono state illuminate con le scritte 'Stay home. Stay safe'.

Alle forme istituzionali, si sono affiancate interessanti iniziative spontanee che hanno dato vita a *performance* volte a trasmettere messaggi di solidarietà o a sentirsi più vicini. Sfruttando tecnologie facilmente reperibili, se non di uso quotidiano, le facciate di edifici privati sono state utilizzate come superfici di proiezione per comunicare pensieri, stati d'animo, emozioni, per condividere l'arte. Lo spazio proiettivo è stato adoperato come forma di condivisione e di comunicazione collettiva. A Palermo un collettivo di artisti e operatori culturali ha ideato e realizzato 'Ex Voto', un progetto di arte condivisa, una installazione diffusa che ha previsto la proiezione di una icona di Santa Rosalia, raffigurata con la mascherina, in omaggio a chi era impegnato in prima linea nella lotta al coronavirus.



4: In alto, da sinistra, videomapping sul Cristo Redentor di Rio de Janeiro per ringraziare il personale sanitario, proiezione sulle piramidi di Giza. In basso, da sinistra, il tricolore sul Burj Khalifa di Dubai e sul Cristo Redentor di Rio de Janeiro in segno di solidarietà all'Italia per l'emergenza coronavirus (2020).

Rosalia è la santa patrona, molto venerata e celebrata che, secondo tradizione, ha guarito la città dalla peste nel XVII secolo e alla quale l'immaginario collettivo continua ad affidare il compito di liberare Palermo e i suoi abitanti da tutti i mali. Il collettivo ha reso liberamente scaricabile online l'immagine della Santa con la mascherina, chiedendo di proiettarla dai balconi delle abitazioni e di postare una foto della proiezione sulla pagina social dell'iniziativa, per diffondere questa testimonianza. Il progetto è stato completato da un videomapping sul pronao del Teatro Massimo, dedicato agli artisti e agli operatori culturali. A Napoli l'iniziativa 'Apriamo le finestre – Sciorinate!' ha visto il coinvolgimento di fotografi e videomaker che hanno proiettato da casa sui palazzi di fronte i propri lavori o i progetti di altri artisti. Queste iniziative spontanee sono state dettate dal desiderio di mantenere un'idea di comunità reale, connettendo le abitazioni, luoghi privati, con gli spazi pubblici, superando le barriere del confinamento sociale, tessendo trame tra le superfici esterne delle città che sono diventate, temporaneamente, schermi condivisi.

Conclusioni

Videomapping, grandi videoproiezioni, *media facade* modificano l'esperienza diretta dei luoghi, immergendo il fruitore in un ambiente che non ha alcun riferimento alla realtà fisica. La sincronia tra immagini e musica permette di raggiungere uno stato simbiotico. Se da una parte la tecnologia video si introduce nell'ambiente reale, dall'altra se ne appropria e lo include, virtualmente, nel video stesso.

VINCENZA GAROFALO



5: In alto, proiezioni e videomapping per l'iniziativa "Ex Voto" a Palermo. In basso, 'CinemaMundi' un altro cinema, lontano da Hollywood, progetto fotografico di Stefano De Luigi. Proiezione per l'iniziativa 'Apriamo le finestre-Sciorinate!', Napoli (2020).

La sperimentazione di un ambiente visivo virtuale si sovrappone a quello reale, nello spazio e nel tempo della *performance*, fornendo un'esperienza sensoriale originale e inconsueta e inducendo a ripensare il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione. Al contempo, la possibilità crescente di reperire, anche a costi contenuti, tecnologie multimediali produce il moltiplicarsi di iniziative, anche spontanee, che adoperano il linguaggio video per comunicare

rapidamente ed efficacemente. La facilità di condivisione di contenuti in rete mediante i *social network* incentiva, inoltre, l'elaborazione di prodotti video da divulgare in maniera capillare.

La produzione artistica che si avvale delle videoproiezioni è sempre più vasta e varia, grazie, anche, alla disponibilità di tecnologie in continua evoluzione. Una delle più recenti e innovative frontiere tecnologiche nel campo del mapping, al momento allo stato prototipale, è il *Dynamic projection mapping*, un sistema di mappatura delle proiezioni su superfici, anche non rigide, in movimento.

Attraverso l'uso di sensori di profondità, vengono rilevati e modellati tridimensionalmente e in tempo reale la forma e la posizione di oggetti in movimento. Le immagini da proiettare vengono poi renderizzate sui modelli 3D e infine mappate sugli oggetti in movimento [Nakatsu 2018; Narita 2017]. Mentre con il videomapping viene proiettata la rappresentazione di spazi tridimensionali su superfici statiche, nella proiezione dinamica interverrà anche il movimento del supporto fisico di proiezione. Lo spettatore sarà immerso in una molteplice illusione percettiva, non solo visiva, ma anche fisica, che trasformerà lo spazio reale tridimensionale in uno spazio multidimensionale. La tecnologia, fin qui descritta, produce una modificazione della percezione dello spazio estremamente effimera. La fruizione della forma artistica si esaurisce quando si spegne la proiezione e questa è tanto legata alla tecnologia che, in sua assenza, l'architettura riacquista i suoi spazi e i suoi volumi in tutta la loro fisicità.

Bibliografia

- CATANESE, R. (2013). *3D Architectural Videomapping*, in «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», Volume XL-5/W2, pp. 165-169.
- D'ARPA, A. (2018). *Tessuti del 1900: una elaborazione multimediale per il Festival Ypsigrock*, tesi di laurea, Relatore Vincenza Garofalo, Università degli Studi di Palermo.
- DI VITA, V. (2018). *Tessuti del 1900: un prodotto audiovisivo per il Festival Ypsigrock*, tesi di laurea, Relatore Vincenza Garofalo, Università degli Studi di Palermo.
- IORE, V., RUZZA, L. (2013). *Luce artificiale e paesaggio urbano. Raccontare il territorio con le nuove tecnologie*, Siracusa, LetteraVentidue.
- LADAGA, A., MANTEIGA, S. (2006). *Strati Mobili. Video contestuale nell'Arte e nell'Architettura*, Roma, EdilStampa.
- LO TURCO, M. (2018). *Teatri urbani, affreschi di luce. Raccontare il territorio con le tecnologie digitali*, in *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*, a cura di A. Luigini, C. Panciroli, Milano, Franco Angeli, pp. 151-171.
- LUCCHI, E. (2012). *Media Facade: tecnologia elettronica per l'involucro*, in «Modulo», n. 376, pp. 238-265. modulo.net/it/approfondimenti/media-facade-tecnologia-elettronica-per-linvolucro (luglio 2020).
- Mediatecture: The Design of Medially Augmented Spaces* (2010), a cura di C. Kronhagel, Vienna, Springer.
- MALDONADO, T. (1992). *Reale e Virtuale*. Feltrinelli.
- MANIELLO, D. (2015). *Realtà aumentata in spazi pubblici. Tecniche base di Video Mapping*. Le Pensur.
- MANOVICH, L. (2010). *The poetics of augmented space*, in *Mediatecture: The Design of Medially Augmented Spaces*, a cura di C. Kronhagel, Vienna, Springer, pp. 304-318.
- NAKATSU, R., YANG, N., TAKATA, H., NAKANISHI, T., KITAGUCHI, M., TOSA, N. (2018). *Dynamic Projection Mapping on Multiple Non-rigid Moving Objects for Stage Performance Applications*, in *Entertainment Computing – ICEC 2018. Lecture Notes in Computer Science*, vol 11112, a cura di E. Clua, L. Roque, A. Lugmayr, P. Tuomi, Cham, Springer, pp. 3-15.
- NARITA, G., WATANABE, Y., ISHIKAWA, M. (2017). *Dynamic Projection Mapping onto Deforming Non-Rigid Surface Using Deformable Dot Cluster Marker*, in «IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics», vol. 23, n. 3, pp. 1235-1248.
- Urban Screens Reader* (2009), a cura di S. McQuire, M. Martin, S. Niederer, Amsterdam, Institute of Network Cultures.
- WATIER, M. (2018). *Video Mapping in Audiovisual Performances: Projecting the Club Scene Onto the Urban Space*, in «Cinergie-II Cinema e le altre Arti», vol. 7, n. 14, pp. 69-82.

La Quinta da Regaleira a Sintra: analisi e modellazione digitale *The Quinta da Regaleira in Sintra: analysis and digital modelling*

FABIANA GUERRIERO*, GENNARO PIO LENTO*, LUIGI CORNIELLO*, PEDRO ANTONIO JANEIRO**

* Università della Campania Luigi Vanvitelli

** Universidade de Lisboa

Abstract

L'attività di ricerca è incentrata sull'analisi morfologica e territoriale della Quinta da Regaleira a Sintra e delle sue peculiarità. Particolare attenzione va alla duplice componente architettonica: epigea, che si sviluppa seguendo l'andamento della collina, ed ipogea, con percorsi nel sottosuolo e rapporti con il paesaggio. L'attività di rilievo è stata svolta utilizzando metodologie sia consolidate, attuate attraverso attività di tipo manuale e strumentale, sia innovative mediante la modellazione e la visualizzazione interattiva digitale attraverso filmati sviluppati con software innovativi.

The research activity will focus on the territorial morphological analysis of the Quinta da Regaleira in Sintra and its peculiarities. Particular attention is paid to the twofold architectural component: epigea, which develops following the course of the hill, and hypogea, with underground paths and relationships with the landscape. The survey activity was carried out using both consolidated methodologies, implemented through manual and instrumental activities, and innovative through modeling and interactive digital visualization through films developed with innovative software.

Keywords

Parco, rilievo, realtà virtuale.

Park, survey, virtual reality.

Introduzione

La ricerca propone il rilievo inedito del sistema architettonico e vegetazionale, di notevole interesse culturale, della Quinta da Regaleira sita a Sintra, città collinare portoghese classificata nel 1995 dall'Unesco come 'paesaggio culturale'. Lo studio del parco rappresenta una valida occasione per conoscerne lo stato di conservazione documentandone le peculiarità ed offrendo, inoltre, la possibilità di apprendere e valorizzare la ponderosa bellezza architettonica e strutturale. Al fine di comprendere la complessa natura del parco portoghese è utile ripercorrerne il processo costruttivo. La Quinta da Regaleira, appartenente alla tradizione dei grandi giardini europei, divenne la residenza di molteplici personalità illustri, cambiando diversi proprietari e, negli ultimi anni del 1800, fu rilevata dal ricco mecenate Antonio Augusto Carvalho Monteiro, entomologo nonché massone brasiliano-portoghese, intenzionato a riammodernare l'intera tenuta. In un primo luogo il progetto fu affidato all'architetto paesaggista parigino Henry Lusseau ma, ritenuto poco adatto ad interpretare e tradurre graficamente le idee del proprietario, fu sostituito nel 1898 dal famoso scenografo e architetto italiano Luigi Manini. Quest'ultimo partì in primo luogo dal disegno dell'imponente palazzo posizionandolo ai piedi della tenuta verdeggiante, mostrando la sua maestria grazie alla realizzazione di piante e prospettive di notevole abilità tecnica. Proseguì, successivamente, con la costruzione di altri manufatti architettonici, di dimensioni

minori, immersi nella fitta vegetazione quali una cappella, una serra e delle scuderie, tutti richiamanti stili neomaunelini e rinascimentali. Il Manini estese poi il suo progetto, studiato con cura sia sul piano naturalistico sia per le esigenze architettoniche, per oltre un decennio rivolgendo il suo interesse all'intero parco ed imprimendo ogni singolo elemento di simbolismi e mistero. Seguendo le idee massoniche del proprietario, l'architetto italiano trasformò la Quinta da Regaleira in un giardino edenico dove il paradiso, rappresentato dall'architettura epigea, coesiste con l'inferno, materializzato nella componente ipogea del parco. È quest'ultima, infatti, che costituisce un nuovo mondo, la vera anima rappresentativa della Quinta. Il sottosuolo, composto da un sistema di gallerie che collegano grotte, pozzi e invasi d'acqua dal grande fascino, concretizza la rappresentazione di un viaggio iniziatico nel quale si intravedono riferimenti alla mitologia, all'epica virgiliana, al mondo dantesco e all'alchimia. Luigi Manini è riuscito a dipingere il paesaggio con la stessa intuizione e brillantezza con cui ha dipinto gli elementi architettonici modellando sapientemente la struttura morfologica della tenuta, particolarmente influenzata dalla pendenza del sito. L'architetto italiano è infatti riuscito a ricreare nella Quinta da Regaleira grotte artificiali, cascate, ponti rustici, torri e padiglioni. Ha scrupolosamente diretto i lavori in cantiere, tracciando i percorsi, delineando i corsi d'acqua, accompagnando il montaggio delle grotte e scegliendo le pietre depositate sul posto, con la stessa destrezza con cui usava la matita o il pennello. Per soddisfare inoltre il desiderio del ricco proprietario di collezionare svariate tipologie di piante, il Manini ha personalmente scelto le essenze da piantare all'interno del giardino, importando svariate tipologie di specie arboree tra cui le esotiche palme del Brasile. In tal modo, ha dato vita ad un nuovo microclima ricreando un habitat colonizzato da numerose specie di animali. Il lavoro del Manini è dunque confluito nella nascita di un poderoso parco, in continuo movimento, attraversato da sentieri sinuosi e vialetti serpeggianti che cercano di stimolare l'immaginazione del fruitore attraverso la varietà dei contrasti e delle scene. Gli alberi monumentali conferiscono al parco un'atmosfera cupa e misteriosa mentre i giochi di luce e gli effetti d'acqua favoriscono una percezione mistica degli spazi.

1. Le fasi del rilievo

In un'epoca in cui accresce sempre più la consapevolezza di dover preservare il patrimonio culturale in quanto retaggio del passato da valorizzare e tutelare a beneficio dei posteri, si va delineando la comprensione dell'effettivo e potenziale ruolo di tale patrimonio inteso come risorsa chiave, un driver per lo sviluppo sostenibile e per la qualità della vita. In quest'ottica ruolo fondamentale ricopre il rilievo dell'architettura inteso come strumento di lettura, conoscenza ed interpretazione sia della realtà architettonica sia del paesaggio che la circonda. Esso presenta, infatti, la triplice natura di contenitore del sapere pratico e teorico, di strumento analitico nonché creativo.

La sintesi di questi tre aspetti porta a considerare tale sistema conoscitivo come medium dell'espressività in architettura, inteso come mezzo di comunicazione risultando un insostituibile fattore testimoniale dal quale è possibile delineare lo spirito del tempo e, talvolta, la personalità degli autori. Il rilievo costituisce un duplice esercizio, per la mente e per la mano, in quanto nel momento in cui si rileva un oggetto architettonico, si rende necessario nello stesso tempo conoscerlo in modo approfondito. Bisogna, pertanto, procedere con un'osservazione attenta che permetta di individuarne i nuclei caratteristici e i principi compositivi, riconoscerne la gerarchia delle parti e infine sapere anche collocarlo nel tempo. Questo telaio concettuale confluisce nella realizzazione di disegni d'insieme e di dettaglio. Il rilievo si pone, dunque, come strumento privilegiato di ricerca scientifica:

creazione di un modello 'interpretativo' della realtà che, per mezzo delle rappresentazioni grafiche, permette di leggere e trasmettere l'opera analizzata. Data la continua evoluzione di strumenti e tecniche di rilievo si pone in evidenza quanto l'uso di queste metodiche sia un valore aggiunto capace di velocizzare i tempi, migliorare la precisione dell'esecuzione degli elaborati e ridurre i costi. È possibile infatti evidenziare come la fotografia, tradizionale mezzo per acquisire frammenti di realtà, nel corso del tempo abbia subito una rifunzionalizzazione diventando elemento cardine per l'uso di strumenti tecnologici dei quali si avvale il rilievo digitale. Tra questi largamente usato durante l'attività di rilievo svolta nella Quinta da Regaleira annoveriamo la strumentazione laser Ryobi applicata su supporto informatico portatile, sia tablet sia smartphone, la quale consente una visione immediata del dato di rilievo sull'immagine fotografica scattata dal supporto, trasformando quest'ultima in un dato dinamico. L'ausilio di tale tecnologia fotografica diviene strumento principale di rilievo poiché contiene sia il dato della misura sia le coordinate geografiche connesse al dispositivo utilizzato, nonché le informazioni relative alla data e all'ora dell'esecuzione della campagna di rilievo.



1: Fabiana Guerriero, Gennaro Pio Lento, La Quinta da Regaleira a Sintra, a Gruta do Labirinto, rilievo da drone.

Durante la prima fase del rilievo si è usufruito, inoltre, di riprese video o fotografie aeree di alta qualità: il drone. Esso è un particolare velivolo con pilota remoto, nato per scopi militari, risulta essere oggi un elemento fondamentale per l'attività di rilievo architettonico, dal momento in cui possono raggiungere punti di osservazione inaccessibili e acquisire panoramiche a 360 gradi. Entrando nello specifico, questa strumentazione ha permesso il raggiungimento di uno studio più accurato e completo della Quinta da Regaleira, dal

momento in cui il parco, sviluppandosi seguendo l'andamento della collina, è caratterizzato da una morfologia territoriale non semplice e con molteplici sbalzi di quota.

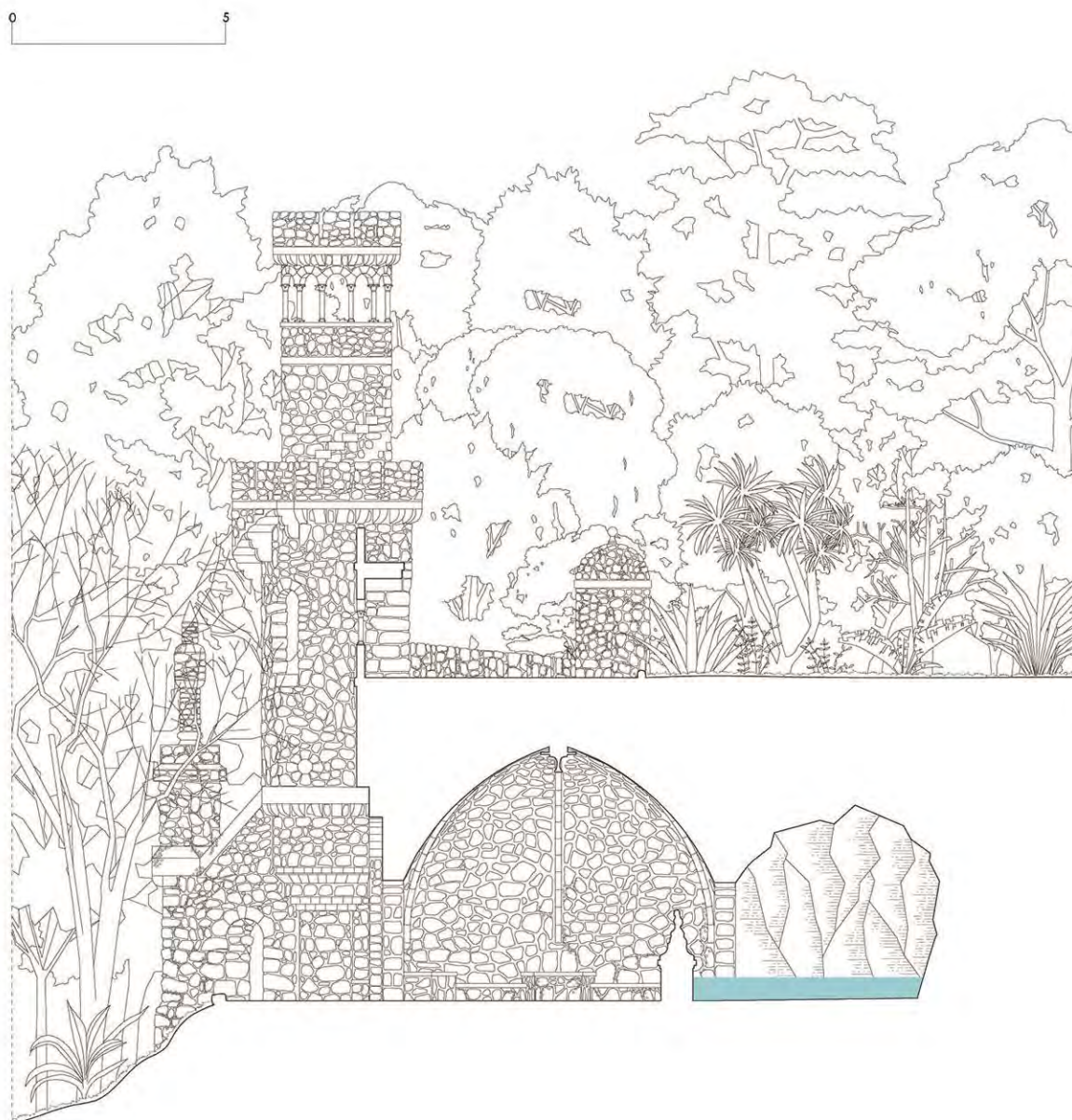
Le tecniche impiegate sono un sistema multifunzionale, che si basa su acquisizione di immagini dall'alto, fotogrammetria aerea e rilievo 3D, attraverso le quali si ottengono disegni tecnici e rappresentazioni parametriche degli oggetti tridimensionali, edifici o porzioni di territorio. Risulta fondamentale un'analisi del sito, per capire quali tecniche utilizzare per ottenere il risultato ottimale. Mediante l'utilizzo del drone è stato possibile sia analizzare il rapporto tra le architetture epigee e la vegetazione circostante sia raggiungere ed esaminare punti altrimenti inaccessibili, quali pozzi e laghi dal grande fascino architettonico interconnessi ad un sistema di gallerie e grotte sotterranee. Questo studio è stato reso possibile grazie alla versatilità della strumentazione, ossia la capacità di adattarsi a diverse condizioni, anche le più estreme.

L'attività di rilievo digitale si è avvalsa inoltre della tecnica della fotogrammetria che consente di ottenere misure accurate da fotografie mediante la trasformazione di informazioni bidimensionali in misura e tridimensionali. Il metodo di rilievo fotogrammetrico si fonda infatti sul riconoscimento di punti cosiddetti 'omologhi' nei fotogrammi consentendone l'allineamento e la successiva elaborazione di una 'nuvola di punti': un modello in cui ad ogni punto vengono associate informazioni di posizione (X, Y, Z) e colore (RGB). Un solo fotogramma non contiene informazioni sufficienti a definire univocamente la posizione tridimensionale di ogni punto dell'oggetto. Più fotogrammi generati da punti di presa distinti contengono invece le informazioni necessarie alla ricostruzione univoca della posizione dei punti dell'oggetto nello spazio grazie all'intersezione dei rispettivi raggi omologhi.

Nel caso studio della Quinta da Regaleira, per un corretto e completo riconoscimento dei punti omologhi da parte del software, le immagini sono state scattate con una sovrapposizione del 60-80% tramite fotocamera digitale, per gli ambienti interni, e con l'ausilio di drone per gli spazi esterni. Dopo aver importato i fotogrammi acquisiti all'interno del software, si è proceduto all'elaborazione dei dati.



2: Fabiana Guerriero, Gennaro Pio Lento, La Quinta da Regaleira a Sintra, rilievo digitale fotogrammetrico realizzato mediante allineamento delle immagini fotografiche attraverso software dedicato, prospetto ovest della Estufa.



3: Fabiana Guerriero, Gennaro Pio Lento, *La Quinta da Regaleira a Sintra, a Torre da Regaleira e a Gruta da Leda, sezione trasversale.*

In una prima fase, detta Image matching, il programma ha ricostruito la posizione di scatto delle singole fotografie e per ogni punto chiave sono state ricavate le coordinate spaziali reali materializzate tridimensionalmente in una sparse points cloud, ovvero una nuvola di punti a bassa densità. Successivamente, durante la fase denominata structure-from-motion, il software ha ricostruito la geometria di presa delle fotografie ed elaborato la dense point cloud, caratterizzata da un numero molto elevato di punti capaci di restituire una percezione molto realistica. Durante l'ultima fase di lavoro il software, a partire da dati non strutturati, come la nuvola di punti, genera dati strutturati che prendono il nome di mesh. Quest'ultima non è altro che una superficie continua composta da un insieme di poligoni triangolari, i cui

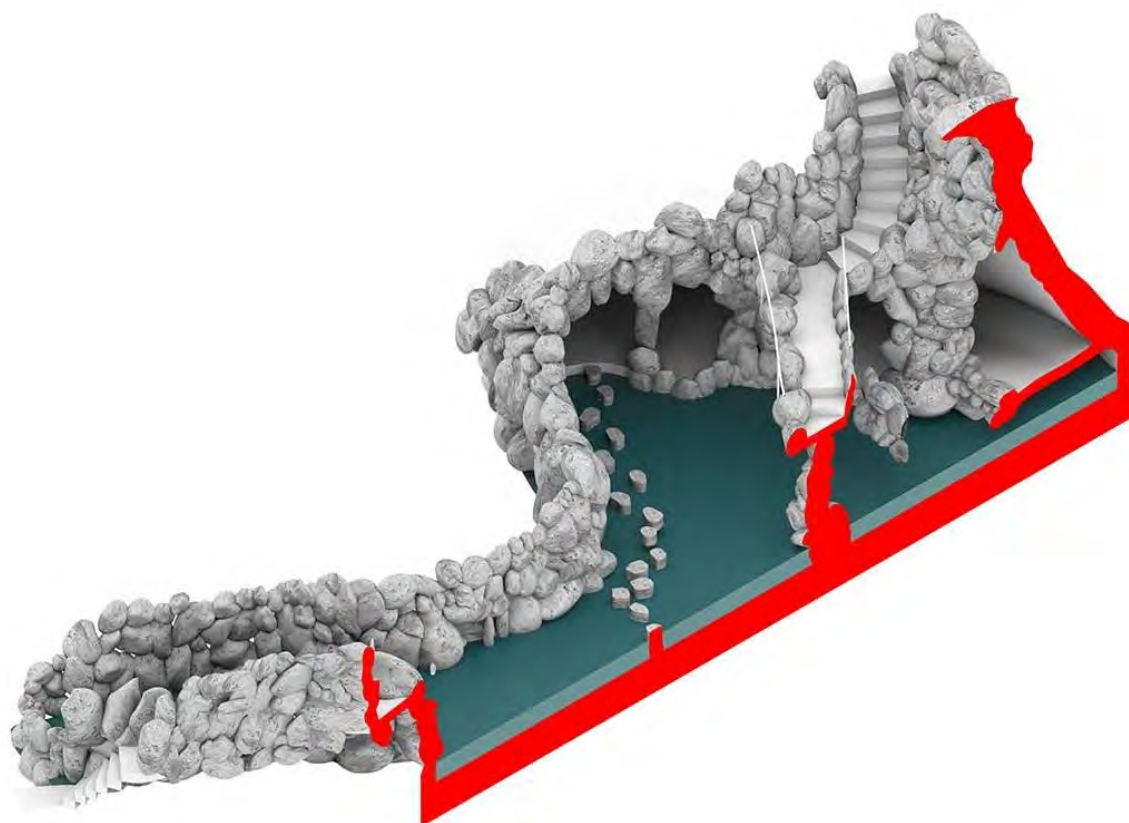
vertici corrispondono ai punti della nuvola di punti, che costituisce il modello 3D vero e proprio. Al termine delle precedenti fasi di elaborazione, il modello risulta essere geometricamente corretto ma non è nella giusta scala, in quanto il software non ha modo di calcolare le dimensioni degli elementi presenti nelle immagini. Il modello dunque deve essere opportunamente scalato rispetto alle dimensioni reali mediante misure di precisione prese durante un sopralluogo. Il risultato ottenuto tramite l'interazione di tecniche di rilievo tradizionali a quelle innovative e tecnologiche è, in definitiva, un racconto bidimensionale e tridimensionale della Quinta da Regaleira costituendo un inedito percorso di conoscenza grafica e teorica del territorio portoghese.

2. La modellazione tridimensionale

La modellazione tridimensionale ha rappresentato uno strumento fondamentale per l'attività di rilievo nella Quinta da Regaleira, attraverso il quale è possibile tradurre architetture e ambienti naturali dalla conformazione complessa in disegno, consentendo di rappresentare i sistemi interni compositivi e i flussi funzionali che mettono in relazione le architetture epigee ed ipogee del parco. Questo processo, attraverso nuove tecnologie informatiche applicate alla geometria, permette di ottenere un'analisi completa del caso studio e di capire la relazione tra i manufatti ed il parco stesso, i dislivelli e i volumi architettonici.

Quest'analisi dettagliata si percepisce perfettamente mediante la realizzazione di molteplici sezioni territoriali tridimensionali. La scelta della linea di sezione tende a operare un taglio che interseca gli elementi paesaggistici, le architetture e la componente ipogea, esponendo all'occhio umano la bellezza compositiva, grafica e strutturale dell'opera, risultando infatti, indispensabile per documentare e valorizzare il fascino dell'architettura sotterranea. Oltre a ricoprire un ruolo grafico di riproduzione tridimensionale dell'oggetto, la modellazione 3D si configura come lo strumento di verifica della congruenza delle rappresentazioni convenzionali, quali pianta, sezioni e prospetti.

E' necessario, infatti, che il prodotto finale preveda alcune caratteristiche tecniche, quali precisione ed affidabilità dei dettagli soprattutto nelle zone di discontinuità, ovvero delle superfici caratterizzate da materiali diversi o da variazioni geometriche significative, per assicurare una restituzione fedele alla realtà. Mediante una rifunzionalizzazione della modellazione tridimensionale si cerca di attribuirle un valore aggiuntivo, attraverso la realizzazione di filmati interattivi, costituendo un'interconnessione con la realtà virtuale. Quest'ultima nasce dalla volontà di 'replicare' la realtà in un mondo non reale, basandosi principalmente sull'alterazione dei sensi (visivo, uditivo, tattile ed anche olfattivo), al fine di compiere azioni nello spazio virtuale superando limiti fisici. Nella suddetta realtà, le informazioni sono aggiunte o sottratte elettronicamente, i dati vengono quindi ricostruiti da un computer e conducono, fino ad ingannare i sensi, in una nuova realtà ricostruita, definita virtuale. Parallelamente si giunge alla realtà immersiva, considerata l'evoluzione della realtà virtuale: indossando un particolare visore che copre completamente il campo visivo, ci si trova immersi in una nuova realtà. Tale tecnica è resa possibile attraverso la stereoscopia. Appositi tracciatori di movimento, montati sia sul visore sia all'esterno, seguono i movimenti della testa dell'utente, aggiornando la sua visione a seconda di come si sposta. Per incrementare l'esperienza immersiva sono disponibili anche dispositivi di controllo manuale, che permettono di interagire con gli oggetti virtuali. Il risultato è l'illusione di trovarsi completamente immersi altrove.



4: Fabiana Guerriero, Gennaro Pio Lento, *La Quinta della Regaleria a Sintra*, digitalizzazione grafica del modello tridimensionale sezionato in assonometria del lago da Cascata.

3. Le relazioni tra modellazione 3D e realtà virtuale

Attraverso la creazione di piattaforme digitali innovative, l'attività di documentazione della Quinta della Regaleria a Sintra è finalizzata alla realizzazione di filmati interattivi multirisoluzione, sviluppati da alcuni modelli digitali prodotti attraverso l'uso di software innovativi, compatibili con diversi supporti digitali, quali visori 3d, smartphone, tablet. Tale tecnica evidenzia aspetti nascosti e sistemi complessi, determinando nel visitatore una maggiore comprensione delle forme geometriche dell'architettura e del paesaggio, agevolando i flussi di transito tra le strutture, gli ambienti del sottosuolo e gli spazi verdi che le circondano. Costituendo, quindi, uno strumento di interazione digitale tra uomo e architettura, nonché oggetto di documentazione del patrimonio naturale ed antropizzato, garantendone una fruibilità anche a distanza. Risulta essere, dunque, una tecnica oltre che innovativa, estremamente attuale, capace di adattarsi a nuove esigenze e nuovi modi di vivere. I sistemi informativi digitali a base tridimensionale attivano tipologie di analisi spaziali e studi architettonici e paesaggistici finora impensabili nei campi della ricerca e, più precisamente, del rilievo in netta contrapposizione con le operazioni svolte in passato. Questi sistemi sono l'insieme di più fattori come funzioni, applicazioni, reti tecnologiche e procedure che interagendo tra di loro hanno come obiettivo finale quello di rendere disponibile una serie di informazioni e dati permettendo di identificare a 360 gradi l'elemento analizzato. I sistemi digitali propongono, in definitiva, da molteplici punti di vista, una ridefinizione del concetto stesso di rappresentazione che va comparato con un progresso tecnologico incredibilmente veloce.



5: Fabiana Guerriero, Gennaro Pio Lento, *La Quinta da Regaleira a Sintra*, visualizzazione digitale virtuale mediante visori ottici e del modello tridimensionale della Gruta del Labirinto.

Conclusioni

La Quinta da Regaleira a Sintra è un importante esempio di coesione tra architettura e paesaggio, un sistema di più elementi, naturali ed artificiali, che dimostrano come un processo di antropomorfizzazione e modifica del territorio verso una nuova identità artificiale, ben progettato, risulti essere decisamente interessante. La ricerca attuata sul parco portoghese dimostra come sia possibile conoscere le tracce del passato mediante le metodologie consolidate del rilievo e l'uso dei tradizionali strumenti del disegno tecnico, nonché documentare il presente ponendo le basi attraverso le tecnologie innovative per un prossimo futuro, imprevedibile ed in costante evoluzione.

Bibliografia

- AMORUSO, G., BISTAGNINO, E., BREVI, F., CECONELLO, M., GUIDI, G., PIERLUISI, G., ROSSI, M., RUSSO, M. (2011). *Realtà, simulazione e progetto. Il ruolo del modello*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.
- APOLLONIO, F. I. (2012). *Architettura in 3D. Modelli digitali per i sistemi cognitivi*, Milano, Bruno Mondadori.
- BERTOCCI, S., PARINELLO, S. (2015). *Digital Survey and Documentation of the Archeological and Architectural sites. UNESCO World Heritage list*, Firenze, Edifir edizioni.
- DOCCI, M., MAESTRI, D., GAIANI, M. (2011). *La scienza del Disegno*, Milano, CittàStudi.
- FATTA, F. (2016). *La rappresentazione del patrimonio culturale tra finalità e innovazione*, Roma, Gangemi Editrice.
- GAIANI, M. (2012). *Per una revisione critica della teoria del rilievo dopo l'avvento dei mezzi digitali*, Roma, Gangemi.
- GAIANI, M. (2014). *Smart City: dal rilievo ex-post al rilievo ex-ante*, Roma, Gangemi Editore.
- GIANADEBIAGGI, P., ZERBI, A. (2015). *Rilievo metrico e fotogrammetrico*, Roma, Luca Sossella edizioni.
- GIORDANO, P. (2016). *Il disegno dei parchi urbani*, Roma, Ermes Editore.
- LUIGINI, A. (2007). *Simulare la visione della realtà. Strumenti digitali per la visualizzazione avanzata, Simulating the Vision of Reality*, Roma, Ed. Kappa.
- SALERNO, R., PIGA, B. E. A. (2017). *Urban Design and Representation. A Multidisciplinary and Multisensory Approach*, Svizzera, Springer International Publishing.
- VITALI, M. (2010). *La rappresentazione tridimensionale in ambito urbano*, Firenze, Alinea.

Leggere, indagare e conoscere il palinsesto urbano: metodologie innovative per il rilievo di via Nino Bixio a Maddaloni

Read, investigate and learn about the urban schedule: innovative methodologies for the survey of via Nino Bixio in Maddaloni

DOMENICO IOVANE*, ROSINA IADEROSA, SABRINA ACQUAVIVA***

* Università di Napoli Federico II

** Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

L'immagine di un territorio, suggerita da suggestioni e testimonianze, deve essere indagata da un'attività, il rilievo urbano, che sappia leggere il tessuto esistente come un unicum e non come sommatoria di elementi singoli. Pertanto, per via N. Bixio-Maddaloni, si è deciso di utilizzare tecnologie Image-based. Il tutto coadiuvato da ricerche archivistiche, necessarie alla lettura delle fasi storiche dell'area rappresentata visivamente tramite il GIS, per riscoprire e valorizzare le tracce nascoste.

The image of a territory, suggested by suggestions and testimonies, must be investigated by an activity, the urban survey, which knows how to read the existing fabric as a unicum and not as a sum of single elements. Therefore, via N. Bixio-Maddaloni, it was decided to use Image-based technologies. All supported by archival research, necessary to read the historical phases of the area visually represented through the GIS, to rediscover and enhance the hidden traces.

Keywords

Rilievo urbano, GIS, fotomodellazione.

Urban survey, GIS, photomodeling.

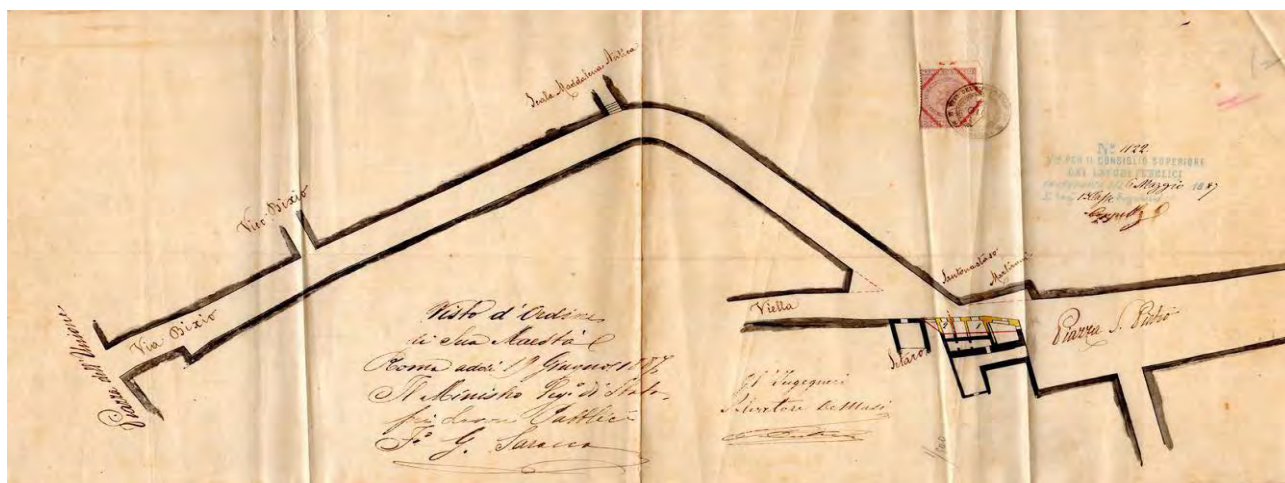
Introduzione

Ogni angolo di una città antica, come quella di Maddaloni in provincia di Caserta, è portatore della memoria del luogo ed un raccoglitore di quei segni plurimi che nel corso dei secoli lo hanno trasformato in ciò che appare oggi. Quest'immagine del territorio come una pergamena su cui si accumulano segni alle volte evidenti e tante altre volte frammentari e discontinui rimanda ad una visione spesso confusionaria, fatta di aggiunte e cancellature ed il cui senso non è così chiaramente visibile a primo impatto e soprattutto con una sola chiave di lettura. Pertanto, per conoscere e ricostruire le vicende susseguitesesi nel corso della storia c'è necessità di attuare operazioni di confronto ed attività di indagine tra i diversi documenti, meglio se quelli grafici disponibili nelle varie scale di rappresentazione. Così sarà possibile determinare l'analisi globale del tessuto urbano, composto da ambiente fisico e naturale. La ricerca presentata, avente come obiettivo la conoscenza e la documentazione di una delle arterie principali del tessuto urbano maddalonese, via N. Bixio, muove i suoi primi passi dallo studio delle fonti, inedite e no, di natura archivistica, bibliografica e cartografica.

DOMENICO IOVANE, ROSINA IADEROSA, SABRINA ACQUAVIVA

1. Cenni storici

La conformazione attuale della strada, lunga circa 700 metri che vanno dalla piazza Umberto I a via S. Giovanni, è dovuta ad un importante intervento di riqualificazione risalente alla metà del XIX secolo. In origine, seppur non sia possibile datare puntualmente la nascita dei primi manufatti di questa porzione di città, la parte occidentale del borgo della Pescara era caratterizzata dalla strada chiamata di S. Martino, toponomastica derivante dalla chiesa presente in tale area già dal 774 d.C. come si attesta nel diploma di Arechi II, che si estendeva dalla piazza di S. Pietro fino al trivio, l'attuale innesto di via N. Bixio con via S. Giovanni. Mentre la prima porzione dell'attuale via N. Bixio doveva presentarsi con una piccola 'viella' quasi di proprietà privata di quegli edifici entro cui era racchiusa. Nel XV secolo venne realizzato il Palazzo Baronale, edificio signorile posto ad anello tra il borgo della Pescara e quello dell'Oliveto. Per garantire il collegamento tra il borgo della Pescara ed il centro cittadino fu lasciato il libero passaggio per la corte del palazzo. Il transito carrabile sfociava proprio nella piazza di S. Pietro, ad inizio della via di S. Martino. Quando nel XIX secolo si mette in atto la grande operazione di militarizzazione del regno di Napoli, con la restaurazione borbonica, Maddaloni dovette accogliere centinaia di militari. Pertanto, per la decantata posizione strategica della città, un tempo motivo di fiorente economia ed aumento demografico, fu ordinata la costruzione di tre caserme militari tra cui la 'scuola militare' nel luogo in cui sorgeva il palazzo baronale. Con l'ordine del re del 1851 vennero acquistati tutti gli edifici che erano stati del palazzo ducale e successivamente molti di quegli ambienti furono diroccati ed in parte ricostruiti con nuove morfologie. A causa delle nuove costruzioni si chiuse il transito carrabile. Ad unire i due borghi restava la 'viella' di dietro. Quest'ultima, però, era troppo scoscesa e stretta e di conseguenza rimase poco utilizzata. Perciò fu deciso di realizzare un'altra strada, detta del Collegio militare, descritta come non bella, perché spezzata di molte linee rette e curve «...essendo rimaste segregate tra loro le due contrade principali di Maddaloni Oliveto e Pescara, allorché fu abolita la strada, che traversava il pubblico Mercato [...] stabilito, che i fabbricati in quei dintorni addir si doveano a quartiere e Collegio militare, una novella strada faccia d'uopo aprirsi per rimetterle in comunicazione; ma non tardò tempo [...] che un tratto di strada da Oriente ad Occidente si fatta aperto in comunicazione di due rioni tangenzialmente al lato settentrionale del nuovo Collegio militare [...]. Con conclusione del dì 6 marzo ultimo deliberò sull'oggetto» ed ancora «in forza del progetto approvato con Ministeriale del dì 29 maggio 1851»¹.



1: Planimetria inedita di fine XIX secolo.

¹ Maddaloni, Archivio Istituzione Museo Civico di Maddaloni, f.10 7.

L'unione tra la strada del Collegio militare e quella di S. Martino rappresenta la configurazione attuale di via N. Bixio. La situazione dall'epoca non si è modificata nel tempo. Però nel corso della ricerca sono stati trovati documenti grafici inediti che dimostrano come alla fine dell'Ottocento ci fosse la volontà di rendere più morbido e fluido l'andamento della strada, soprattutto nel primo tratto, proponendo l'abbattimento di alcune porzioni degli edifici prospicienti la strada. Progetto che non è mai stato portato a termine.

2. Applicazioni strumentali per il contesto urbano

A supporto della lettura critica dei diversi documenti diventano fondamentali le attività di rilevamento a cui sono demandate le fasi di analisi e registrazione, a scala urbana, delle trasformazioni subite nel tempo.

Le azioni di rilievo messe in campo sono state effettuate mediante l'utilizzo di tecnologie non invasive e *no-contact*. In virtù della conformazione orografica del tessuto urbano e delle emergenze architettoniche presenti in sito è stata utilizzata la tecnica di rilievo basata su sistemi fotogrammetrici *Image-Based*, implementati grazie agli algoritmi di automazione propri della *Computer Vision*. La *Computer Vision*, applicata alla fotogrammetria digitale, si occupa dell'automazione nell'orientamento di coppie, terne o sequenze di immagini, e prende il nome di *Structure from Motion* o *SfM*.

«Osservare la città da terra o dallo spazio costituisce due modalità alquanto diverse di vedere e interpretare le varie strutture edificate che individuano l'insediamento urbano e gli oggetti che le circoscrivono» [Fondelli 1992]. Le registrazioni dei vari data set fotografici sono state effettuate pianificando diverse battute di campagna, integrando avioriprese ed acquisizioni terrestri. Le avioriprese sono state registrate mediante tecnologia SAPR; in dettaglio drone multirobotore marca DJI, modello Mavic 2 Pro, con acquisizione di circa ottocento immagini.

Le riprese terrestri sono state effettuate con action-cam GoPro HERO6 Black con acquisizione totale di circa mille cinquanta immagini.

Entrambe le modalità di acquisizione delle immagini hanno tenuto conto della preventiva pianificazione di registrazione in modo da garantire l'intera copertura del sito e la riduzione al minimo del rumore.

Per le immagini da drone sono stati pianificati un totale di quattro missioni, con le seguenti caratteristiche di volo:

Missione 01: modalità *double grid*, con area di acquisizione di circa 192m x 42m, doppia griglia ortogonale di volo, overlap dell'80%, camera inclinata a 65°, altitudine di volo 45m, fotogrammi totali 172, percorso di volo 1297 m e tempo di volo pari 09min. 37sec.;

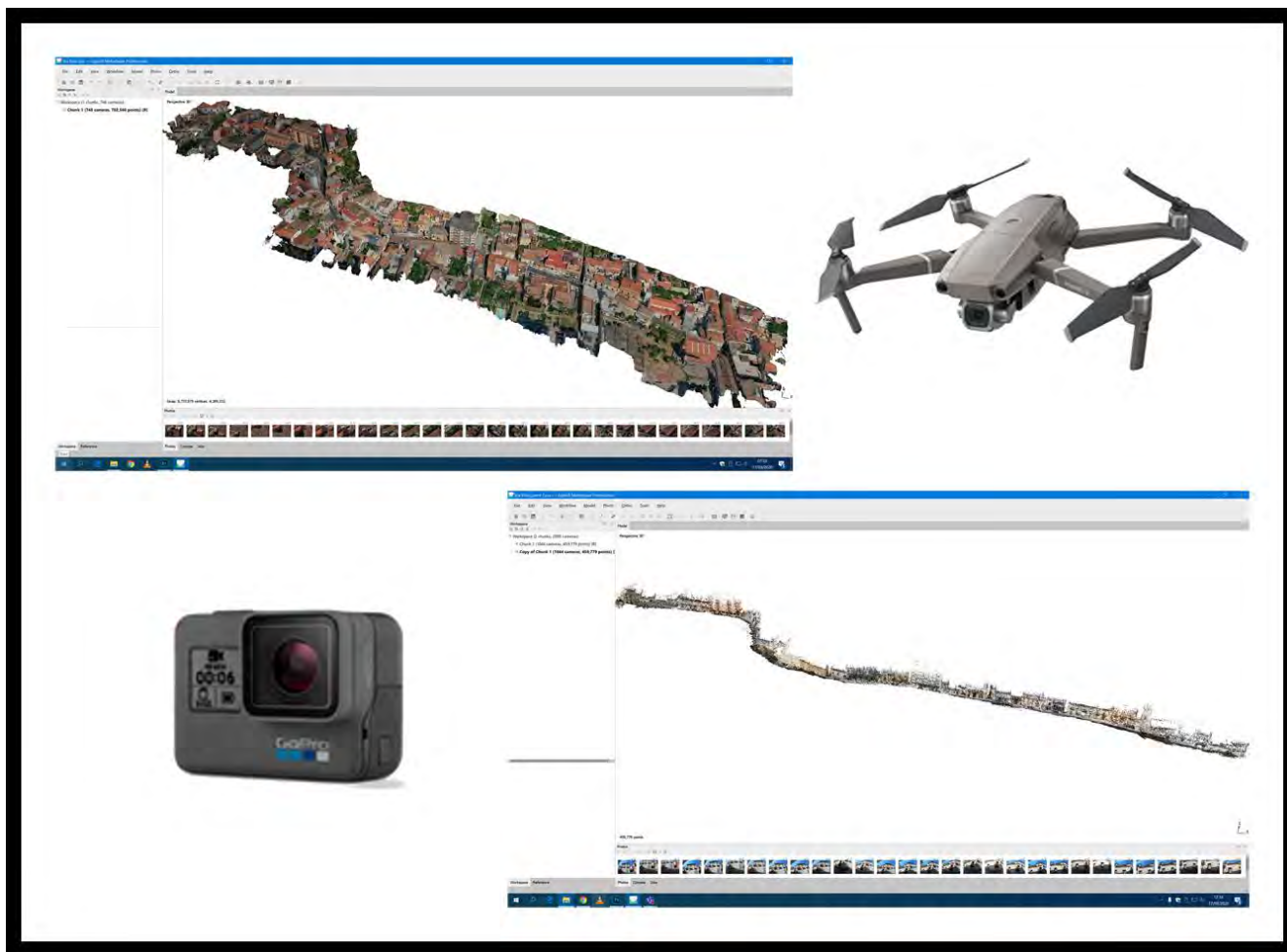
Missione 02: modalità *double grid*, con area di acquisizione di circa 157m x 45m, doppia griglia ortogonale di volo, overlap dell'80%, camera inclinata a 65°, altitudine di volo 45m, fotogrammi totali 159, percorso di volo 1258 m e tempo di volo pari 08min. 46sec.;

Missione 03: modalità *double grid*, con area di acquisizione di circa 192m x 45m, doppia griglia ortogonale di volo, overlap dell'80%, camera inclinata a 65°, altitudine di volo 45m, fotogrammi totali 186, percorso di volo 1621 m e tempo di volo pari 09min. 30sec.;

Missione 04: modalità *double grid*, con area di acquisizione di circa 207m x 45m, doppia griglia ortogonale di volo, overlap dell'80%, camera inclinata a 65°, altitudine di volo 45m, fotogrammi totali 231, percorso di volo 1862 m e tempo di volo pari 10min. 56sec. .

DOMENICO IOVANE, ROSINA IADEROSA, SABRINA ACQUAVIVA

La modalità di volo *double grid* consente di acquisire i fotogrammi secondo una maglia ortogonale che investe l'area da rilevare, in modo da evidenziarne i particolari planimetrici e coglierne la profondità, il tutto finalizzato alla ricostruzione tridimensionale del sito. Inoltre, gli scatti fotografici sono corredati da parametri di georeferenziazione in quanto il drone utilizzato è dotato di ricevitore satellitare con doppia costellazione: GPS e GLONASS. Le acquisizioni terrestri hanno avuto lo scopo di approfondire ed integrare, a quella da avioriprese, la parte dei fronti urbani.

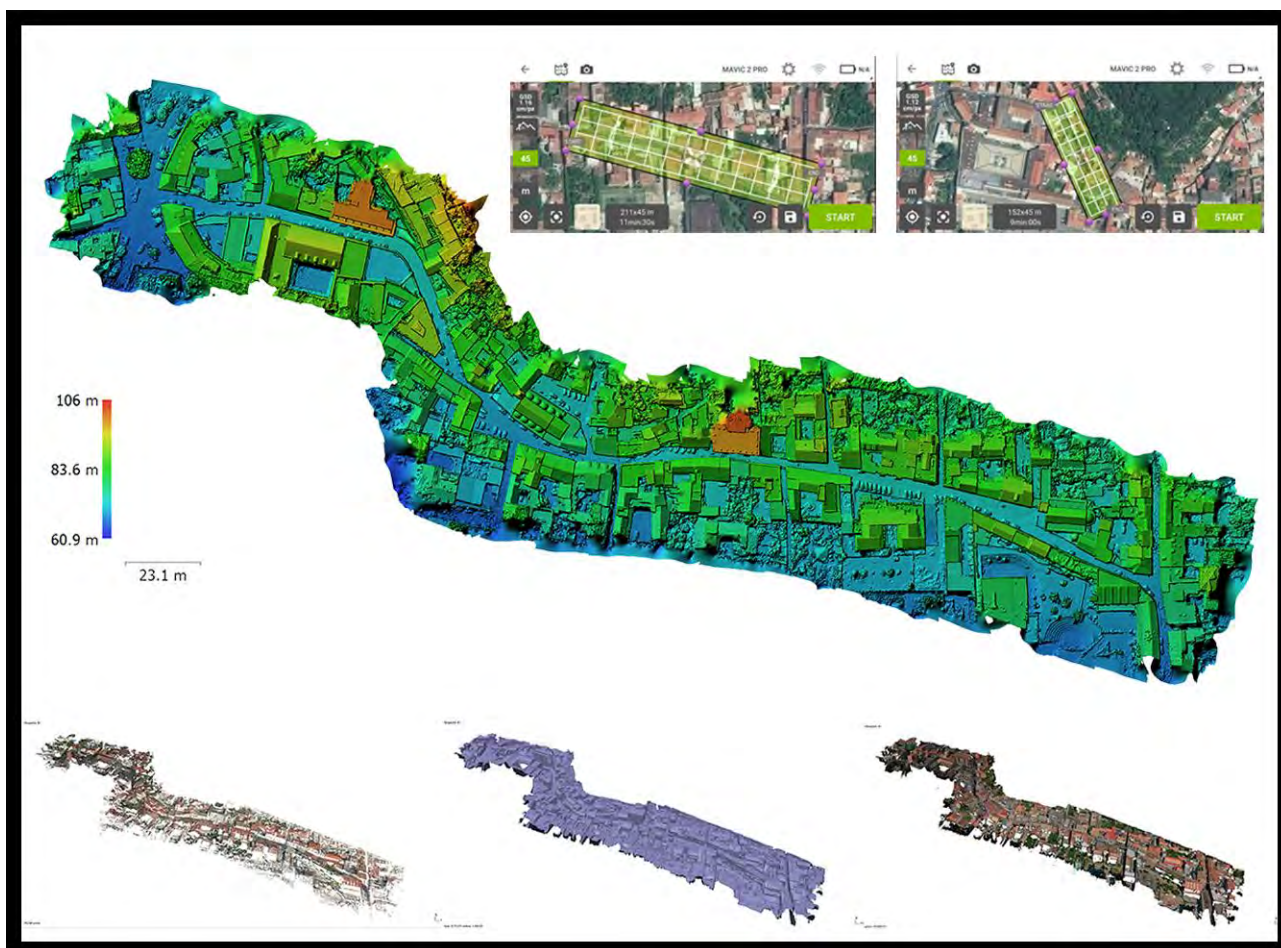


2: Tipologie di rilievo.

Le immagini sono state registrate nel pieno rispetto della sovrapposizione delle immagini, circa l'80% tra i singoli fotogrammi e circa il 40% tra le singole strisciate, integrando riprese ad assi paralleli a riprese ad assi convergenti in base alle esigenze dettate dal sito. Anche in questo caso gli scatti fotografici sono corredati da parametri di georeferenziazione in quanto la action-cam utilizzata è dotata di ricevitore satellitare con costellazione GPS.

Le attività di elaborazione dei diversi dataset fotografici sono state organizzate secondo due distinti progetti di lavoro, in base alle acquisizioni effettuate, attraverso l'uso del software Agisoft Metashape. I progetti elaborati hanno visto la determinazione di un singolo chunk per ciascuno di essi e successivamente sono stati uniti e fusi in un unico modello rappresentativo del sito. Dal modello ultimo è stato possibile generare immagini zenitali, viste tridimensionali e DEM dell'intero sito.

Infine, tutti i fotogrammi ed i relativi modelli elaborati, per entrambe le modalità di acquisizione, drone e action-cam, sono calati all'interno del sistema di riferimento WGS84 (EPSG: 4326). Il WGS84 (World Geodetic System 1984) è un sistema di coordinate geografiche geodetico, a scala mondiale, basato su un ellissoide di riferimento che in abbinato ai codici EPSG (European Petroleum Survey Group), identifica un sistema di riferimento specifico da associare al dato acquisito per poterlo visualizzare, assieme ad altre informazioni, su un sistema GIS/web-GIS.



3: Pianificazione del volo; DEM; nuvola densa, mesh, texture.

3. Il GIS per indagare l'evoluzione storica del tessuto urbano

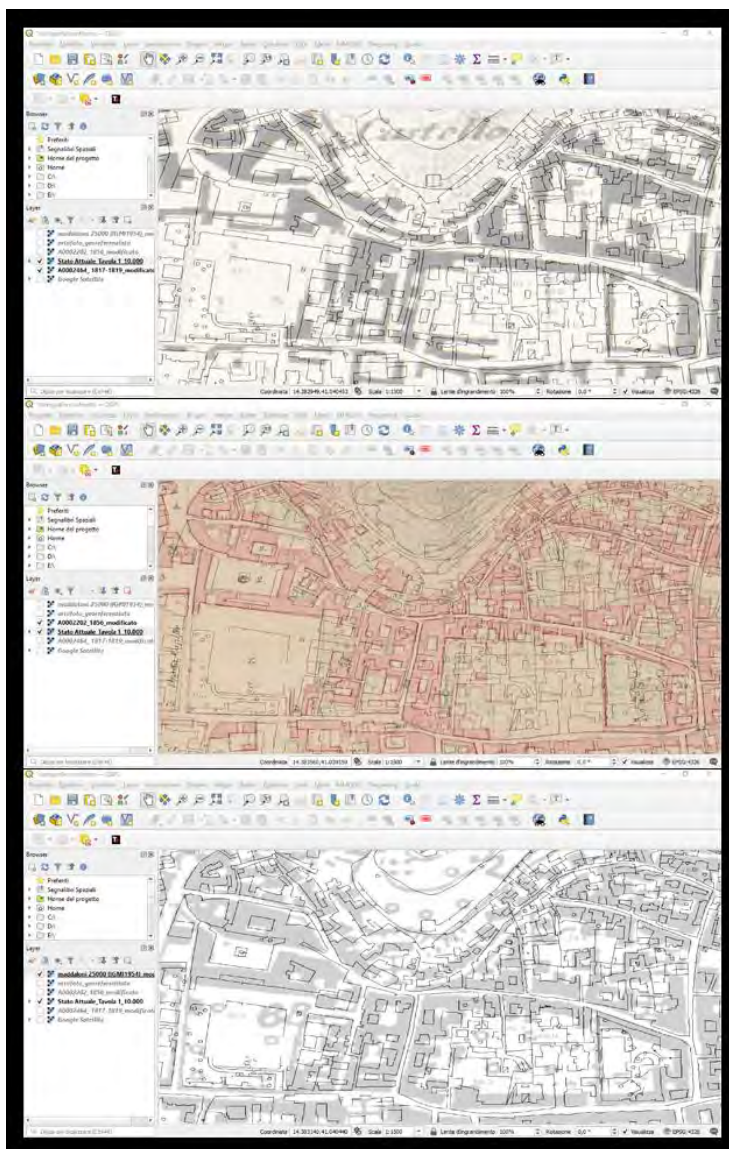
La possibilità di interazione dei sistemi UAV con quelli GIS porta a numerosi vantaggi in svariati contesti, sfruttando le potenzialità di acquisizione dei primi e la capacità di analisi e gestione dei secondi.

Il GIS, *Geographic Information System*, è un sistema informativo caratterizzato da un insieme di *hardware*, *software*, procedure e utenti la cui interrelazione permette di poter creare, gestire, analizzare e rappresentare una serie di geodati. L'opportunità inoltre data dallo sviluppo di una serie di plug in, sia per software proprietari che open, hanno permesso una maggior interazione tra questi due strumenti, che per quando diversi dal punto di vista tecnico e procedurale, hanno come scopo l'analisi del territorio. Per la comprensione della morfologia e dell'orografia attuale un aiuto significativo è fornito dallo studio delle cartografie storiche.

DOMENICO IOVANE, ROSINA IADEROSA, SABRINA ACQUAVIVA

In particolare, le cartografie prese in esame, reperite dalla sede centrale di Firenze dell'Istituto Geografico Militare, sono risalenti al 1816-1819, 1859 dell'ing. De Carli e 1954. Inoltre, è stato possibile reperire carte tematiche dal Geoportale nazionale per le informazioni ambientali e territoriali. Il confronto tra le singole cartografie storiche e la cartografia attuale ha permesso da un lato di ricostruire visivamente e planimetricamente le porzioni di tessuto urbano demolite nel corso degli avvenimenti storici e dall'altro di avvalorare in termini di accuratezza le rappresentazioni storiche. L'ortofoto georeferenziata prodotta dal processamento dei dati di rilievo è stata importata all'interno dell'applicativo QGIS, software *open source*, mediante *drag and drop* e secondo il sistema di riferimento prescelto, WGS 84 EPSG 4326. Il primo passaggio effettuato è stato il confronto tra la cartografia attuale e l'ortofoto. In seguito, ogni singola cartografia storica è stata importata all'interno della piattaforma GIS attraverso il tool 'georeferenziatore' che permette di inserire immagini raster e di collocarle tramite determinati punti di controllo sulla cartografia di riferimento. Per valori intrinseci, le cartografie storiche sono caratterizzate da una percentuale di imprecisione che tramite la piattaforma GIS si cerca di mitigare attuando un processo automatico di deformazione, polinomiale di grado 1. Il numero minimo di punti da prendere in riferimento per attuare il "processo di correzione" è 3 e si può arrivare ad un massimo di 9, è preferibile non salire di numero in quanto la percentuale di errore sarebbe direttamente proporzionale all'aumento.

Per le cartografie storiche della città di Maddaloni sono stati presi a riferimento 9 punti selezionati tra gli angoli della città più riconoscibili e storici. Nello specifico, la sovrapposizione tra la cartografia del 1816-1819 con quella del 2011 evidenzia che seppur la conformazione territoriale in linea generale appare visivamente la stessa, in realtà la cartografia ottocentesca presenta discordanze ed inesattezze nel disegno dell'inclinazione degli edifici. Il confronto con quella dell'ing. De Carli invece è risultato notevolmente accurato al netto di alcune rettifiche nel disegno degli impianti degli edifici prospicienti l'attuale piazza Matteotti. Infine, il raffronto con la cartografia IGM del 1954 mostra una percentuale alta di sovrapposizione.



4: Confronto cartografico.

4. La rappresentazione tematica di un territorio

I sistemi GIS utilizzati per la gestione del territorio su larga scala, ben si prestano allo studio e all'analisi delle peculiarità di singole aree urbane, poiché permettono non solo di archiviare in un database comune tutte le informazioni relative ad esse, ma anche di eseguire analisi multi-scalari ed incrociare i dati per una miglior lettura del contesto.

Molto spesso i piccoli ambiti urbani sono ricchi di stratificazioni e pertanto la morfologia di ogni edificio è il risultato di una serie di aggiunte e sottrazioni susseguitesesi nel tempo. Esaminare quindi questi contesti porta a dover affrontare una serie di studi su dati molto spesso eterogenei e di non sempre facile lettura.

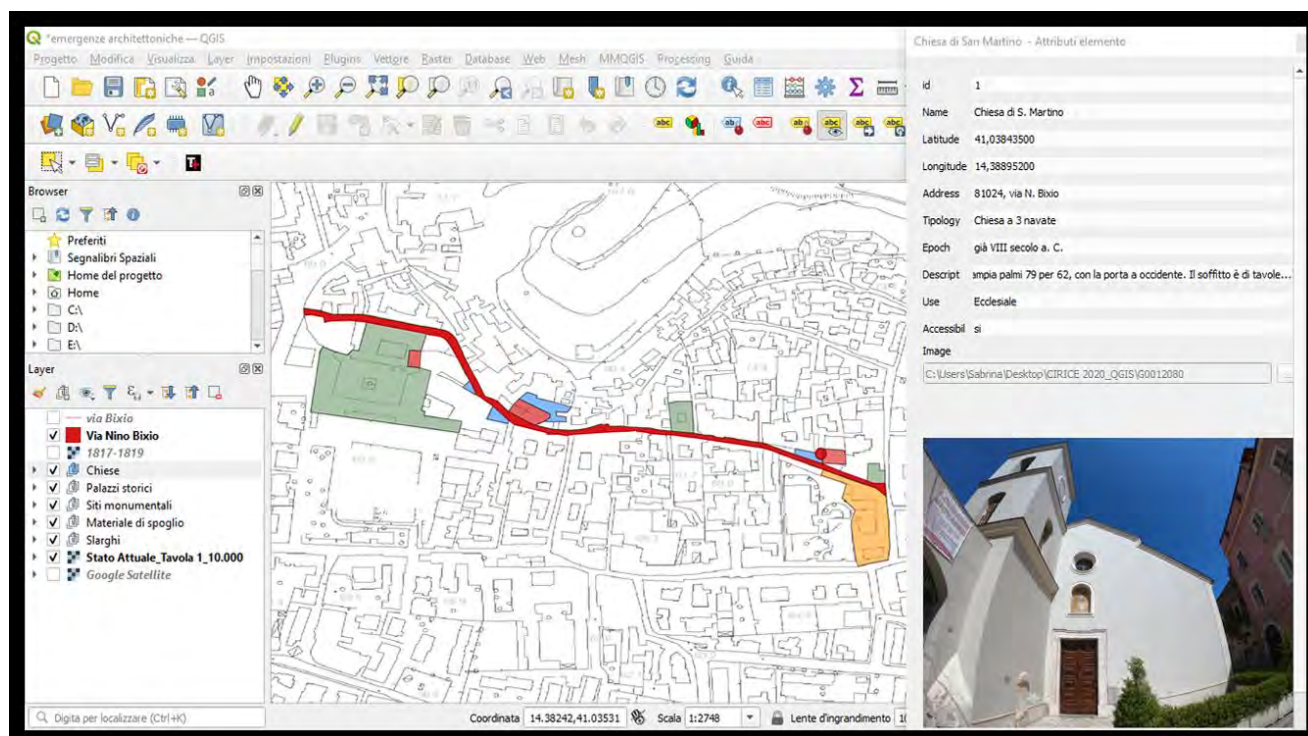
In seguito alle attività di rilievo e quindi di conoscenza critica dell'oggetto di studio, si è passati ad individuare le emergenze architettoniche che caratterizzano l'area di Via N. Bixio. Tutto il processo è stato gestito attraverso QGIS, un software *open source*, in grado di archiviare, organizzare, gestire, analizzare e rappresentare dati spaziali. Gli strumenti che l'applicativo mette a disposizione sono molteplici. Per il caso studio sono stati impiegati strumenti grafici denominati vettori che permettono di rappresentare bidimensionalmente i diversi elementi prescelti, in questo caso edifici, all'interno del workspace. Ogni vettore quindi delinea la forma di ciò che si vuole evidenziare sulla cartografia e può essere composto da singoli punti, polilinee o poligoni, a seconda del numero dei vertici.

Nel caso di via N. Bixio, l'elemento vettoriale scelto, per rappresentare graficamente le emergenze architettoniche, è il poligono, che maggiormente si presta ad evidenziare l'impianto di ogni singolo edificio nel contesto urbano, soprattutto in determinati casi in cui questo appare annesso e inglobato a quello circostante. Lo stesso perno principale su cui prospettano gli edifici, via N. Bixio, è stato indicato tramite l'elemento vettoriale poligono, che permette visivamente di comprendere il rapporto che intercorre tra la strada ed il contesto. In presenza invece di elementi singoli, come per esempio il cippo funerario vicino la chiesa di S. Martino, che non presenta un impianto di base, si è ricorso all'utilizzo dell'elemento puntuale, a cui è possibile anche attribuire una diversa simbologia.

Si è scelto di raggruppare queste emergenze architettoniche secondo shapefile differenziati in base alla destinazione d'uso ed attribuendo ad ognuno un colore, in modo tale da avere una lettura sia puntuale che d'insieme, accendendoli e spegnendoli a seconda delle necessità di ricerca.

Il procedimento potrebbe apparire non diverso dal classico disegno bidimensionale in ambiente CAD, in realtà a differenza di quest'ultimo, gli applicativi GIS permettono di assegnare delle informazioni ai vari shapefile grazie alla possibilità di interazione di elementi alfanumerici e grafici. In questo modo è stato possibile redigere le cosiddette tabelle degli attributi con tutte le informazioni generali e di archivio ricavate dalle indagini storico-archivistiche. Gli attributi inseriti vengono gestiti sottoforma tabellare dove ad ogni riga corrisponde un edificio che ha un proprio numero identificativo, nelle colonne invece sono gestite le caratteristiche di ognuno. Per ogni edificio sono registrati: denominazione, posizione geografica (latitudine e longitudine), indirizzo, tipologia architettonica, epoca, immagini, destinazione d'uso, accessibilità e descrizione. Inoltre, interrogando i vari elementi poligonali è possibile ricavare informazioni come area di base e perimetro, calcolate in modo automatico dal software. La scheda informativa realizzata nel corso della ricerca può essere per la stessa natura dell'applicativo GIS ulteriormente modificata ed implementata in momenti successivi e da operatori ed utenti vari, in modo tale da raggiungere livelli di lettura differenti.

DOMENICO IOVANE, ROSINA IADEROSA, SABRINA ACQUAVIVA



5: Cartografia tematica.

Conclusioni

L'approccio multidisciplinare coadiuvato dall'utilizzo delle varie tecniche operate per il rilievo e la rappresentazione sono stati punti fondamentali per la documentazione, la verifica e l'aggiornamento della conoscenza del caso studio.

Le fasi della ricerca sono permeate dalla caratteristica di sistematicità. Esse, infatti, sono state eseguite secondo un sistema ordinato al fine di realizzare una documentazione aperta e continuamente aggiornabile. In seguito alla disamina dei vari documenti d'archivio, inediti e no, (computi metrici-estimativi, richieste di esproprio, delibere comunali, cartografie storiche, rilievi antichi, ipotesi di progetto, notizie e descrizioni) si è proceduto con effettuare svariati sopralluoghi per verificare lo stato attuale, individuare e convalidare in situ le emergenze architettoniche e programmare correttamente la successiva fase di rilievo fotogrammetrico. Le operazioni di fotogrammetria terrestre ed aerea sono state integrate tra loro allo scopo di ottenere una rappresentazione più dettagliata e rappresentativa anche degli alzati e non esclusivamente dell'impianto planimetrico.

Tutte le informazioni acquisite nelle varie fasi sono state rappresentate graficamente tramite carte tematiche e di analisi con il supporto della piattaforma QGIS. Pertanto, sfruttando l'ambiente di archiviazione e la possibilità di visualizzare i dati anche in applicazioni web-GIS è possibile interrogare questi database, sia da utenti specializzati o semplici cittadini/turisti, con lo scopo finale di valorizzare quelle emergenze architettoniche che molto spesso vengono nascoste dal continuo modificarsi del contesto urbano. Le attività di rilievo hanno consentito di poter sviluppare ed approfondire lo studio del sito con implementazione nel GIS. Il lavoro è stato semplificato dal fatto che i modelli elaborati sono corredati di informazioni spaziali e di georeferenziazione. Trattandosi di studio a scala urbana, non dovendo rispettare parametri di precisioni elevate e verificato, a campione, il confronto

metrico spaziale di alcuni punti tra modello elaborato e mappa di insieme georiferita (*Google Maps*) i valori di riscontro sono risultati coincidenti e privi di scarti. Pertanto, il lavoro svolto è risultato conforme allo stato dei luoghi ed ha consentito di poter sviluppare tutte le ipotesi di cui ampiamente è stato discusso in precedenza.

Bibliografia.

- CASU, P., PISU, C. (2013). *Web GIS per la promozione del patrimonio culturale. L'esperienza di Busachi*, in «Disegnarecon», vol. 6, n.11, pp. 39-48.
- Catalogo del Museo Civico di Maddaloni* (2005), a cura di M.R. Rienzo, Avellino, International printing.
- DE SIVO G. (1986). *Storia di Galazia Campana e di Maddaloni*, Maddaloni, La Fiorente, ristampa.
- SARNELLA PALMESE, G. (2012). *I Giardini del Duca di Maddaloni tra Settecento e Ottocento – Descritti dai documenti dell'epoca*, Maddaloni, La Fiorente.
- DOCCI, M., MAESTRI, D. (2009). *Manuale di rilevamento architettonica e urbano*, Bari, Edizioni Laterza.
- FONDELLI, M. (1992). *Trattato di fotogrammetria urbana e architettonica*, Bari, Edizioni Laterza.

Il Circo Massimo in realtà aumentata: un caso studio per conoscere e gestire aree archeologiche nel tessuto urbano e nella vita della comunità

The Circus Maximus in augmented reality: a case study to know and manage archaeological area in the urban fabric and in the life of the community

LUCA IZZO

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

La riflessione sulle dinamiche di rilievo, campionamento, progettazione digitale, comunicazione e fruizione dei beni culturali e delle aree urbane destinate all'accoglienza della comunità e dei flussi turistici costituisce l'oggetto di studio del presente contributo. In particolare, si presenta un caso-studio relativo all'esperienza sviluppata dall'azienda GSNet Italia, con sede in Roma, nel realizzare l'intervento di promozione, valorizzazione e ricostruzione digitale del sito archeologico 'Circo Massimo' in Roma. Un progetto fortemente singolare, che ha costretto GSNet ad affrontare problematiche molto particolari a causa della vastissima scala dell'impianto del parco archeologico e, di conseguenza, della ricostruzione digitale da doverci innestare.

The object of study of this contribution is the analysis of the dynamics of survey, sampling, digital design, communication and use of cultural heritage and urban areas destined to welcome the community and tourist flows. In particular a study is presented on the experience developed by the company GSNet Italia, based in Rome, in carrying out the promotion and enhancement project – and digital reconstruction – of the archaeological site of the Circus Maximus in Rome. A very particular project, which forced GSNet Italia to face very particular problems, due to the very large area of the archaeological system and, consequently, the digital reconstruction to be realized and grafted onto reality.

Keywords

Rielaborazione, digitale, immersività.

Rework, digital, immersion.

Introduzione

Il caso-studio, che qui si presenta circa le riflessioni da sviluppare sulle dinamiche di rilievo, campionamento, progettazione digitale, comunicazione e fruizione dei beni culturali e delle aree urbane destinate all'accoglienza della comunità e dei flussi turistici è quello relativo alla ditta GSNet Italia, con sede in Roma, durante l'intervento di promozione e valorizzazione (con la ricostruzione digitale di tutto l'impianto architettonico ormai perduto) del vasto sito archeologico del Circo Massimo in Roma, il più grande anfiteatro mai esistito. GSNet Italia ha collaborato con il Comune di Roma nella parte dell'Assessorato alla cultura, con la Sovrintendenza Capitolina ai beni culturali, con Zetema Progetto Cultura, per realizzare un progetto di nove postazioni visive presso le quali, indossando un visore AR (Augmented Reality – realtà aumentata), è possibile vedere, ricostruito in digitale, il grandioso anfiteatro che era il Circo Massimo, ritrovandosi all'interno di questo impianto straordinario e vedendosi immerso in scenari architettonici meravigliosi.

LUCA IZZO



1: GSNet. Ricostruzione del Circo Massimo come appariva nel I secolo a.C., fig. 1. Foto estratta da video pubblico.



2: GSNet. Ricostruzione del Circo Massimo come appariva nel I secolo a.C., fig. 2. Foto estratta da video pubblico.



3: GSNet. Ricostruzione del Circo Massimo come appariva nel I secolo a.C., fig. 3. Foto estratta da video pubblico.

In più, nelle diverse postazioni multimediali, la voce narrante e le immagini permettono di fruire la storia dell'edificio e degli usi ai quali, nei diversi secoli, era stato destinato. La guida audio viene accompagnata da immagini in realtà aumentata che, volta per volta, presentano le porzioni dell'edificio interessate. Il progetto è stato sviluppato su diversi percorsi: la ricerca e la ricostruzione storica, il disegno e la ricostruzione digitale, l'aderenza del costruito digitale con la realtà archeologica della valle, la guida audio, le musiche, la logistica delle stazioni di fruizione, la tecnologia dei visori e la conseguente gestione sul loco, la gestione della biglietteria del tour in AR, ecc. Un progetto molto ampio, che ha visto la collaborazione di molte e diverse professionalità e competenze. Un progetto fortemente singolare data la vastissima area da coprire e, in gran parte di questa, la totale assenza di reperti archeologici, caratteristiche che hanno costretto GSNet Italia a dover affrontare problematiche molto particolari. Analizzare le procedure sviluppate da GSNet Italia, quindi, può fare luce su diverse problematiche e relative soluzioni, che si possono riscontrare nell'esecuzione di progettualità in realtà aumentata, soprattutto riguardanti l'architettura, più inerente alle grandi dimensioni.

1. Obiettivi e analisi

L'esperienza affrontata nella realizzazione del progetto di AR per il Circo Massimo da parte della ditta GSNet Italia è qui oggetto di analisi perché, tale realizzazione, ha presentato problematiche, e relative soluzioni, molto singolari.

La prima problematica caratteristica è stata data dalla straordinaria estensione del sito archeologico, tra i più ampi al mondo con i suoi 80 m di larghezza e 545 m di lunghezza.

A differenza dei tanti interventi di realtà aumentata che abbiamo la possibilità di fruire in giro per il mondo (a Roma c'è ne sono altri due permanenti, ovvero 'Viaggi nell'antica Roma' al Foro di Augusto e al Foro di Cesare, poi 'L'ara com'era' all'Ara Pacis) – concentrati su di un bene culturale o un particolare di questi, siti in una stanza di museo o in una più limitata area archeologica – il suddetto lavoro al Circo Massimo ha richiesto, per le ricostruzioni digitali, un notevole scarto prospettico, nonché la contemplazione di un ampio spettro di profondità di campo, con le relative messe a fuoco, da parte delle telecamere di riconoscimento del sistema. Ma, in particolare, grandi difficoltà si sono presentate in quanto il vastissimo sito archeologico, in più del 70% della sua area, è praticamente scarno di reperti, presentando esclusivamente la forma del suolo che ripercorre l'antico perimetro di quella che doveva essere, all'epoca, la più grande arena del mondo.



4: Luca Izzo. Area del Circo Massimo come si presenta oggi. Foto estratta da video pubblico.

LUCA IZZO

Mancando reperti archeologici in buona parte del sito, ai tecnici di GSNet si presentarono alcune particolari difficoltà: la prima era quella di capire precisamente in quali punti si situavano le diverse sezioni dell'antico complesso architettonico, la seconda, molto più complessa, era stabilire – e far riconoscere alle telecamere ed al sistema – quali potevano essere i cosiddetti 'punti di innesto', ovvero quei punti ai quali legare e dai quali far scaturire le diverse parti delle ricostruzioni digitali per agganciarli alla realtà.

Gli operatori non hanno avuto scelta: si potevano scegliere solo o dislivelli del terreno, non facili da far leggere con chiarezza alle telecamere di sistema (calcolando anche le continue diversità di luce, secondo orari, stagioni e condizioni climatiche), oppure piccoli (soprattutto se viste da molta distanza) resti archeologici come pietre, cocci, ecc. I tecnici di GSNet si sono dovuti regolare, sezione per sezione da ricreare in digitale, su quali particolari della realtà innestare lo sviluppo delle ricostruzioni architettoniche virtuali (le si vedranno letteralmente crescere partendo dai punti d'innesto scelti), testando sul luogo e scansionando tutto l'ampio perimetro dell'arena, per trovare ogni piccolo dettaglio (sbalzi del suolo o piccoli resti archeologici) che le telecamera sarebbero riuscite a leggere, con affidabilità, a circa 500 m di distanza.

Come precedentemente detto, oltre ad una eccezionale distanza e profondità di campo, come difficoltà per le telecamere di riconoscimento del software si presentava anche la mutevolezza della luce, tanto più quando nelle giornate calde il Sole batteva forte direttamente sul visore, causando, alcune volte, il 'bruciarsi' della lente della telecamera.

Per risolvere questa problematica GSNet è ricorsa ad una particolare polarizzazione dello schermo dei visori, ottenuta tramite una pellicola-filtro in nanotecnologia.

La visione in profondità, inoltre, causava un singolarissimo problema all'elaborazione software dei contenuti digitali: essendoci ampi spazi di cielo, subito dopo le 'alte' ricostruzioni digitali delle antiche strutture, il movimento delle nuvole veniva letto dal sistema come movimento del visore e quindi della testa e del cono visivo del fruitore, facendo iniziare la conseguente traslazione sullo schermo dei contenuti digitali.

Per risolvere tale problematica GSNet ha dovuto elaborare, in proprio, un algoritmo che, aggiunto al software di elaborazione, riuscisse a riconoscere il cielo (anche nelle sue diverse tolleranze di colori e di forme), riconoscendo tutta l'immagine che si sarebbe presentata al di sopra delle ricostruzioni architettoniche digitali che intanto erano state 'scontornate', sezione per sezione, creando al di sopra una lunga serie di 'maschere di ritaglio' che, staccando la sezione in alto dopo l'estremità superiori delle architetture, la facessero leggere al software come area distaccata, su di un altro livello digitale dell'immagine, un livello di fondo del quale non calcolare il movimento.

Per quanto riguarda, invece, l'usabilità dell'interfaccia e l'efficacia della fruizione in termini psico-percettivi, con la conseguente riuscita o meno dell'esperienza in-formativa, c'è da dire che l'usabilità dell'interfaccia è stata resa e organizzata con modalità estremamente semplici, accessibili ad ogni tipo di fruitore. Alla biglietteria del sito archeologico l'utente può scegliere se comprare il biglietto standard della visita al Circo Massimo oppure se aggiungerci anche l'esperienza *Circo Massimo Experience*, con un costo di circa dieci euro in più. Sono previsti anche biglietti cumulativi per famiglie e/o gruppi. Se si sceglie *Circo Massimo Experience* si riceve una mascherina monouso, realizzata in carta sottilissima, che fa da filtro igienico tra il visore AR e il viso dell'utente, con elastici molto molto deboli, comodi, da indossare e tenere fissa sul viso. Poi si riceve il visore AR, accompagnato da cuffie audio e un laccetto che permette di tenere il visore appeso al collo, in ultimo si usufruisce di un depliant guida. Infilato il laccetto del visore al collo (le cuffie possono andare ad incastro con il visore), il visitatore

può iniziare il suo tour al sito archeologico nel quale, lungo il percorso, troverà nove postazioni multimediali munite di un pannello esplicativo. Infilando le cuffie e portando il visore al volto, l'utente è invitato ad inquadrare il pannello informativo della postazione e, inquadrando la stampa di un coccio di bottiglia (che fa da simbolo e marchio del *Circo Maximo Experience*) si avviano i contenuti multimediali.

L'usabilità della tecnologia e dell'organizzazione del tour sono state testate su diversi standard di fruitori, tenendo in considerazione varianti come età, paese, profilo sociale e professionale. Alla fine dei test, la metodologia di fruizione realizzata è risultata facilmente adoperabile anche per bambini dai 7 anni in su.

Per l'audio sono stati realizzati ben nove linguaggi diversi: italiano, inglese, spagnolo, francese, cinese, russo, giapponese, arabo più un linguaggio per i non udenti.

Per quanto riguarda la qualità della fruizione sotto il profilo psico-percettivo e informativo, essendo l'obiettivo principalmente storico-documentativo per i visitatori del sito archeologico, GSNet ha potuto e dovuto mettere in secondo piano 'l'effetto presenza', ovvero lo studio del 'senso di presenza e interazione' del fruitore nell'ambiente di interrealtà che si sarebbe venuto a creare con i contenuti digitali, privilegiando, invece, la trasmissione dei contenuti informativi ipermediali (immagini, suoni, testo) nella trasformazione da fruizione passiva a fruizione esperienziale (come suggeriscono le contemporanee strategie di storytelling). Certamente per creare una percezione di 'esperienza sinestetica' all'utente, necessitava riuscire a fargli percepire comunque almeno un minimo di 'percezione di presenza nel luogo e nell'interazione con l'ambiente'.

La soluzione a tale dicotomia, ovvero la possibilità di trascurare l'agentività del soggetto nell'ambiente 'aumentato' con, invece, la necessità di rendere comunque un sufficiente senso di presenza del soggetto nell'eco ambiente ricostruito, GSNet l'ha potuta rintracciare nelle logiche psico-dinamiche dello spettatore di anfiteatro (paragonabile a quello che oggi è lo spettatore negli stadi sportivi): ridotte possibilità di movimento logistico (a causa delle intense folle che occupano le gradinate), impossibilità ad interagire con le grandissime strutture che si sviluppano tutt'intorno e a notevole distanza, impossibilità di interagire con l'evento principale al quale si sta assistendo. Alla luce di tale analisi, il senso di presenza dell'antico fruitore romano, almeno nel rapporto con l'evento al centro dell'arena e la stessa architettura di questa, doveva basarsi sul coinvolgimento – empatico o meno – verso l'evento, e in secondo luogo verso le architetture osservate a lunga distanza, con l'aggiunta di poter ruotare lo sguardo lungo tutto l'arco visivo di 180 gradi, questo per poter appressare la presenza scenica della grande mole di pubblico e delle gradinate architettoniche. GSNet, quindi, dopo una lunga analisi delle possibilità elaborative software e dei limiti imposti dalle peculiarità del sito archeologico, ha deciso di puntare proprio sui criteri di interazione 'fruitore-ambiente' sopradetti, posizionando, nell'interrealtà generata, lo spettatore sulle gradinate dell'arena e permettendogli, ruotando il capo, di direzionare il proprio sguardo lungo tutto l'interno dell'anfiteatro intorno a lui, da destra a sinistra e viceversa, completando una visione a 180°.

Questo ridotto margine di interazione, questa limitata «protopresenza» [Riva 2004] lasciata al fruitore nei confronti dei contenuti multimediali, ad un utente interessato alla documentazione verso il sito archeologico e magari non molto esigente di esperire sofisticate tecnologie immersive e interattive, basta a dargli una piccola sensazione di aver compiuto 'un magico e brevissimo viaggio nel tempo' (40 minuti circa), potendo vedere quell'immensa e meravigliosa struttura che un tempo era il Circo Massimo.

Visti i criteri di interazione venuti alla luce dall'esame dell'esperienza dello spettatore in

LUCA IZZO

anfiteatro, GSNet consapevole del minimo livello di interazione concesso da questi tipi di interventi di valorizzazione e promozione dei beni culturali, decise di provare, almeno per pochi secondi, un espediente per coinvolgere maggiormente l'osservatore: in una delle nove postazioni di fruizione, si decise di realizzare una piccola «affordance emotiva» [Riva 2004] che, attraverso l'azione e la relativa drammaticità, offrisse un elemento maggiore per attrarre la partecipazione emotiva del fruitore, con il conseguente rinforzo della percezione di presenza nel luogo. Si tratta di circa 30 secondi nei quali è ricostruita una corsa di bighe, con tanto di incidente dopo la curva, proprio nei pressi della zona dell'osservatore, così da rendere più ricca e coinvolgente la fruizione, sia attraverso la forza attrattiva e «tensiva» [D'Aloia 2013] della rovinosa e 'controllata' violenza della caduta delle bighe, dei cavali e dei loro fanti, sia attraverso la spettacolarità dell'intera scena.



5: GSNet. Ricostruzione del Circo Massimo con svolgimento di una corsa di bighe. Foto estratta da video pubblico.

2. Metodologia

L'analisi qui condotta è stata sviluppata ricorrendo ad una metodologia diretta, ovvero attraverso il dialogo-intervista con i professionisti che hanno preso parte al progetto, oltre ad una fase di ricerca documentaristica, svolta in sede dell'azienda GsNet Italia, che gentilmente ha concesso l'accesso ai propri database. Inoltre, è stata fruita la visita al *Circo Maximo Experience* con il supporto dell'Amministratore Delegato di GSNet Italia, l'Ing. Massimo Spaggiari che, con grande cortesia e disponibilità, ha relazionato su tutti i dettagli da approfondire.

Per quanto riguarda i criteri di analisi e di valutazione, si fa qui riferimento alla letteratura di settore e in particolare ai contributi scientifici di Giuseppe Riva e di Stefano Parisi.

Conclusioni

Realizzare l'intervento di promozione e valorizzazione del bene culturale Circo Massimo in Roma, è stato un lavoro piuttosto stra-ordinario, in quanto le immense dimensioni del sito e le condizioni all'aperto hanno comportato una serie di problematiche molto particolari. L'analisi delle soluzioni messe in atto dai tecnici di GSNet Italia può rappresentare un bagaglio

esperienziale utile per chi si appresta – o svolge attività professionale – nel settore delle AR. Inoltre, l'analisi di come è stata organizzata la comunicazione e la fruizione, può risultare interessante ed utile per offrire un contributo agli studi sulla psicologia della fruizione nell'ambito delle realizzazioni immersive per i beni culturali, in particolare quando questi si distribuiscono su una vasta area urbana.

Bibliografia

- ARNHEIM, R. (2009). *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli.
- BALZOLA, A., MONTEVERDI, A.M. (2004). *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti Libri S.p.a.
- BORDINI, S. (2006). *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- BUCHER, J.K. (2018). *Storytelling for Virtual Reality: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives*, New York, Routledge.
- CAPPELLETO, C. (2009). *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Bari, Edizioni Laterza.
- CAPUCCI, P.L. (1996). *Arte e tecnologie. Comunicazione estetica e tecnoscienze*, Bologna, Edizioni dell'Ortica.
- CHEN, J.Y.C., FRAGOMENI, G. (2018). *Virtual, Augmented and Mixed Reality. Applications in Health, Cultural Heritage, and Industry. Part II*, Cham, Springer International Publishing AG.
- D'ALOIA, A. (2013). *La vertigine e il volo. L'esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo.
- DALPOZZO, C., NEGRI, F., NOVAGA, A. (2018). *La realtà virtuale. Dispositivi, estetiche, immagini*, Milano, Mimesis.
- D'AMBROSIO, M., PARRELLA, B. (1998). *Web e multimedia. La comunicazione multimediale dai graffiti a internet: storia, strategie e tecniche*, Milano, Apogeo.
- DOGRAMACI, B., LIPTAY, F. (2016). *Immersion in the visual arts and media*, Boston, Brill-Rodopi.
- EUGENI, R. (2015). *La condizione postmediale*, Milano, La scuola editrice.
- FIDOTTA, G., MARIANI, A. (2018). *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi Editore.
- FONTANA, A. (2016). *Storytelling d'impresa. La guida definitiva*, Milano, Hoepli.
- FONTANA, A. (2009). *Manuale di storytelling*, Parma, Rizzoli Etas.
- GEROIMENKO, V. (2018). *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium. Seconda edizione (prima edizione 2014)*, Cham, Springer International Publishing AG.
- LA TROFA, F. (2018). *#VR Developer*, Milano, Franco Angeli Editore.
- MARINOS, I., MAGNENAT-THALMANN, N., PAPAGIANNAKIS, G. (2017). *Mixed Reality and Gamification for Cultural Heritage*. Cham, Springer International Publishing AG.
- MONTAGNA, L. (2018). *Realtà virtuale e realtà aumentata. Nuovi media per nuovi scenari di business*, Milano, Hoepli.
- MONTANI, P., CECCHI, D., FEYLES, M. (2018). *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi.
- MONTANI, P. (2017). *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio.
- PARISI, F. (2019). *La tecnologia che siamo*, Torino, Codice Edizioni.
- PERNIOLA, M. (1997). *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- POLIDORO, P. (2008). *Che cos'è la semiotica visiva*, Roma, Carocci Editore.
- RIVA, G. (2004). *Psicologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino.
- RIVA, G., GAGGIOLI, A. (2019). *Realtà virtuali. Gli aspetti psicologici delle tecnologie simulate e il loro impatto sull'esperienza umana*, Firenze, Giunti Editore.
- RIVA, G., MORGANTI, F. (2006). *Conoscenza, comunicazione e tecnologia. Aspetti cognitivi della realtà virtuale*, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto. Led Editore.
- ROGERS, A. (2013). *Cinematic appeals. The experience of new movie technologies*, New York, Columbia University press.

Sitografia

- <http://www.circomaximoexperience.it/#progetto> (febbraio 2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=PAWsD7xKIdA> (febbraio 2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=KXNqflzv5wM> (febbraio 2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=CtCUTQPLIVs&t=23s> (febbraio 2020)

Le nuove tecnologie della rappresentazione per la conoscenza e il progetto.

L'architettura fortificata

New technologies of representation for knowledge and design.

Fortified architecture

VALERIA MARZOCHELLA

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Cultura del Progetto e Cultura del Disegno: queste sono le definizioni che meglio descrivono l'architettura fortificata, un contenitore di messaggi plurimi (che vanno dall'organizzazione funzionale alle tematiche compositive) la cui essenza e significato possono essere rintracciate già a partire dalla trattatistica del Rinascimento fino alle esperienze di architettura inclusiva operate da Federico II.

Si propone così un'ipotesi di rivalorizzazione urbana includendo eventi culturali organizzati con l'ausilio delle nuove tecnologie (realtà virtuale e aumentata). Ciò consente a un più vasto pubblico di accedere a determinate informazioni attraverso un approccio multimediale e di interagire con la banca dati in tempo reale. Pertanto la ricerca non avrà come unico fine la sola catalogazione finalizzata alla conoscenza del valore architettonico del luogo esaminato, ma anche lo scopo di restituire al pubblico tali manufatti architettonici riproponendo in chiave attuale il concetto sia scientifico che poetico-filosofico dell'architettura fortificata, ottenendo così un consolidato da legare ai temi della fruizione collettiva e della rigenerazione culturale su scala nazionale con possibili estensioni internazionali.

Project Culture and Design Culture: these are the definitions that best describe fortified architecture, a container of multiple messages (ranging from functional organization to compositional themes) whose essence and meaning can be traced back to the treatment of Renaissance up to the experiences of inclusive architecture made by Federico II.

An hypothesis of revaluation is so proposed including cultural events organized with the help of new technologies (virtual and augmented reality). This provides a vast public with access to specific informations through a multimedia approach and to interact with the database in real time. So the research will not have as its only purpose the cataloging in order to know the architectural value of the examined place, but also to return these architectural artifacts to the public, proposing in a contemporary key the scientific and poetical-philosophical concept of fortified architecture, obtaining a data from link to the themes of collective enjoyment and cultural regeneration on a national scale with the possibility of international extensions.

Keywords

Nuove Tecnologie, Architettura Fortificata, inclusione.

New Technologies, Fortified Architecture, inclusion.

Introduzione

L'aspetto significativo del disciplinare del disegno è la comunicazione indirizzata a terzi, tradizionalmente realizzata attraverso le tecniche del disegno. Oggi, grazie alle tecnologie digitali, le tecniche della realtà virtuale e aumentata consentono di accedere all'informazione

attraverso una pluralità di sensi nonché di interagire con la banca dati in tempo reale. Nell'ambito dei beni culturali la realtà aumentata è utilizzata per fornire approfondimenti e spiegazioni di opere d'arte, ricostruire in 3D statue, oggetti o elementi architettonici in stato di avanzato degrado, planimetrie e siti archeologici. Molti musei hanno fatto ricorso alla realizzazione di "ambienti sensibili", laddove lo spazio digitale è gestito da un computer che propone immagini e suoni, coinvolgendo lo spettatore a 360° ed attivando percorsi narrativi grazie ai quali immergersi in esperienze multisensoriali nelle vesti di protagonista. Sulla base di quanto richiamato, la proposta di ricerca è dunque finalizzata ad incrementare la conoscenza per superare lo stato dell'arte, rafforzare il concetto di cultura incrementando la fruizione collettiva puntando all'inclusione in ambienti più raccolti (piccola scala), ma anche in ambito paesaggistico (grande scala).

1. Le nuove tecnologie a servizio della cultura

La metodologia di analisi fonda sul disciplinare del disegno e rilievo nonché sui fondamenti scientifici della rappresentazione ovvero la geometria descrittiva. È noto che il disciplinare del disegno e del rilievo, come tramite di conoscenza, riveste un ruolo determinante per la capacità insita nella raccolta di dati, nell'analisi grafica e nella visualizzazione degli stessi. L'espressione 'rilievo architettonico' ha nel tempo superato il concetto di semplice misurazione della realtà, ridefinendosi come un'operazione complessa da condurre con il massimo rigore scientifico e con mezzi e strumenti adeguati da utilizzare in campi diversi. Il rilevamento è dunque un'operazione integrale rivolta alla conoscenza dell'organismo da rilevare nelle sue parti visibili come di quelle non visibili. Il rilevamento architettonico, condotto rigorosamente e scientificamente con metodologie sia analogiche che digitali, permette dunque la comprensione profonda dell'opera finalizzata all'obiettivo della conoscenza.

Per quanto attiene alle strumentazioni della conoscenza nell'ambito del disciplinare del disegno e del rilievo, come è noto, a partire dagli ultimi anni del XX secolo la tecnologia digitale si è rivelata un supporto utile. Con la nascita del CAD è stato possibile disegnare digitando comandi, visualizzare il disegno su uno schermo video, correggere agevolmente i disegni e stamparli in alta definizione. Manipolabile e dinamico, il disegno informatico consente la connotazione cromatica e materica e, attraverso la modellazione digitale, consente la restituzione spaziale dell'architettura affiancando così l'idea del 'modello plastico' di rinascimentale memoria. Nel campo del rilievo digitale, una tecnologia che ha rivoluzionato la concezione del misurare lo spazio è stato il Laser Scanner 3D: non più la misura di 'un punto per volta' (come nel rilevamento diretto analogico) ma la ripresa di una 'nuvola di punti'; tale tecnologia digitale consente operazioni speditive soprattutto per il rilievo di architetture caratterizzate da geometrie complesse.

Le nuove tecniche e tecnologie digitali offrono la possibilità di ottenere nuovi prodotti non solo dalle attività di rilievo, ma anche della rappresentazione e della visualizzazione; queste nuove tecnologie costituiscono potenti strumenti per l'analisi degli oggetti e a supporto delle attività di ricostruzione e restauro. L'approccio metodologico generalmente include diverse tecniche integrate tra loro allo scopo di realizzare in modo veloce e rigoroso un rilievo multi-scala che parte dal territorio, passa attraverso l'area del sito oggetto d'esame ed arriva fino al singolo manufatto; questo approccio è caratterizzato dall'avere tutti i dati e risultati in un unico e ben definito sistema di riferimento ovvero in un comune database.

L'acquisizione e il processamento dei dati devono essere realizzati seguendo appropriate metodologie, prendendo in considerazione le caratteristiche di ogni tecnica sia in termini di

capacità intrinseche, come ad esempio precisione, accuratezza e formato dei dati, sia considerando lo scopo integrativo legato ai temi attuali della fruizione collettiva e della rigenerazione culturale. In tal senso la conoscenza di un sito o di un manufatto architettonico può essere facilitata grazie ad esplorazioni virtuali, utilizzando tecniche di realtà visuale basate su dati fotografici come la tecnologia QTVR (Quick Time Virtual Reality), una tecnologia che crea l'illusione sullo schermo normale di un pc, o su dati vettoriali e raster come i prodotti in formato VRML, un formato di file nato nel 1994 per il World Wide Web allo scopo di rappresentare la grafica vettoriale 3D interattiva. Questo tipo di prodotti è altamente interattivo e può facilmente essere reso disponibile sul web.

2. Esempi applicativi. Grande, media e piccola scala: l'architettura fortificata

La corona muraria, dal latino corona muralis, chiamata anche corona turrata (Fig. 1) perché composta da torri stilizzate, veniva utilizzata come simbolo di onorificenza della Repubblica e dell'Impero Romano; il massimo riconoscimento di valore militare che spettava al primo uomo che avesse scalato le fortificazioni di una città nemica. In epoca romana repubblicana la parola Italia è solo un'indicazione geografica; durante la guerra sociale contro Roma gli alleati italici crearono un collegamento figurativo e caratterizzante, immaginarono una donna, una dea della terra in cui abitavano, e fu quindi rappresentata tale figura sulle monete. Fu raffigurata dai Romani con la corona turrata e simboli di abbondanza, ma in realtà fu ripresa dall'invenzione dello scultore greco Eutichides nel IV sec. a.C. il quale raffigurò la città di Antiochia. La città è vista come una figura femminile, monumentale, seduta, con un mazzo di spighe (simbolo di ricchezza e abbondanza) e con a fianco il fiume Oronte. La città è pensata come un'entità chiusa nella sua cinta muraria difesa, le mura circondano la città proprio come una corona e quindi diventando simbolo utile e trasferibile a qualsiasi personificazione analoga, valido e comprensibile ovviamente ove si condivide lo stesso patrimonio culturale, nel nostro caso il substrato artistico, figurativo, greco e romano. La corona riprendeva una simbologia di età ellenistica come la corona muraria della dea Tiche, che personificava il destino di una città, spunto estratto anche dalla dea Fortuna di Roma e alla corona muraria in legno attribuita alla dea Cibele. Ecco come un simbolo di libertà ed unione collettiva può calzare in perfetta armonia con la dimensione antropologica della bellezza dell'inclusione e la condivisione. Facendo riferimento all'architettura fortificata, in scala paesaggistica, permettendo una nuova visione, trasformativa e fortemente relazionale, invertendo il punto di vista, ponendo un metodo di lettura nuovo riunendo e ribaltando la grande e piccola scala, si ottiene un risultato ricco di sfumature e percezioni nuove dell'esistente.

Dai Normanni al medioevo e con l'elezione di Federico II di Svevia, il territorio lucano fu trasformato in un sistema difensivo di grande sicurezza, fatto di vedette e roccaforti nei punti più strategici della regione. Anche se la capitale fu trasferita a Palermo, i luoghi della Lucania erano un punto di riferimento per l'Imperatore. Federico II lascia meravigliosi castelli nell'area interna della Basilicata. L'ingegno e l'innovazione dello *Stupor Mundi* ci consente oggi di ammirare un grande patrimonio architettonico; fra questi il *Castello di Monteserico*, a Genzano di Lucania, situato in una vasta distesa di verde, all'epoca Federico II trasforma il luogo in un *precoce agriturismo* sfruttando le risorse agricole del bosco che un tempo lo circondava. Nelle sotterranee del Castello partiva un cunicolo, via di fuga in caso di pericolo che conduceva a *Castel del Monte* in Puglia. E ancora l'esempio ideologico di *Castel del Monte*: in questo caso la struttura ricorda la corona imperiale di Federico II; non si sa con precisione se l'Imperatore abbia dimorato in *Castel del Monte*, ma certamente esso rappresenta un antico esempio d'inclusione. Situato ad Andria in Puglia, (Fig. 2) la sua



1: Italia Turrita e stellata, Francesco Liberti, Napoli, 1861. Ph. Giovanni Lista, 1943.

costruzione si avvia nel 1240 con un continuo brulicare di operai sul promontorio. Castel del Monte non è la solita fortezza nata a scopo difensivo ma tende principalmente ad unire più culture, la fusione si coglie dalla conformazione dell'ingresso il quale coniuga armonicamente tre stili differenti, ovvero leggendo dal basso: un arco a sesto acuto di provenienza araba, a seguire in alto un timpano di origine greco-romano ed in fine delle bifore riprese dal mondo gotico. Lo scopo principale dello *Stupor Mundi* (appellativo di Federico II) era appunto quello di unire culture e civiltà diverse. La struttura si basa su un ottagono composto da 8 torri dall'ampiezza 8 metri circa; non esistono scuderie, segrete o grandi saloni per le feste, la struttura sfugge da interpretazioni precise proprio perché non è la solita fortezza ma il luogo

ideale per la *forma mentis* di Federico II il quale mirava alla condivisione della cultura, all'integrazione. Molti esponenti di varie culture sono passati per *Castel del Monte* e con gli stessi ci si poteva confrontare. Questo è il principio dell'idea che fonda le basi per l'attività di ricerca. Rispetto agli esempi sopra citati, possiamo soffermarci nell'arco temporale che va tra la seconda metà del Quattrocento e la fine del Cinquecento, un periodo di trasformazioni complesse ed articolate per quanto riguarda l'architettura fortificata, ovvero un contenuto di più fattori animati che partono dalla composizione del profilo progettuale passando per la logica organizzazione funzionale fino alla sintonia uomo-natura. Un progetto a tutto tondo che risponde all'essere umano, al suo spazio e alla funzione delle proprie azioni. Un complesso legato a più fattori come appunto la posizione per l'immediata difesa, la localizzazione geografica e il sistema degli accessi sia naturali che artificiali.

L'architettura militare, ovvero il sistema bastionato continuo (fortificazione cinquecentesca), basa la propria progettazione sulle traiettorie di fuoco delle artiglierie nemiche, per cui l'analisi scientifica diviene complessa e determinata per le funzioni rispondenti a tutti i possibili attacchi. L'architettura militare si fonda sulla logica matematica, geometrica e sul valore scientifico del disegno, per l'appunto la costruzione strategica fa riferimento alla geometria euclidea, o meglio all'organizzazione della geometria della retta, del piano, della



2: Castel del Monte, Andria, Puglia, 2018, Ph. Valeria Marzocchella.

lunghezza e dell'area, e come queste possono essere organizzate in una maniera deduttiva e con un sistema logico, ovvero la misura e le relazioni per il corretto operare e per ottenere un sapiente progetto di relazioni metriche e logiche come: la misura degli angoli dei baluardi e delle cortine; così come la lunghezza delle cortine e delle facce e dei fianchi dei baluardi [Zerlenga 1996].

3. Esempi applicativi. Grande, media e piccola scala: la città fortificata nella trattatistica tra XV e XVI secolo

Il tema della progettazione urbana, e con essa della specifica progettualità della città fortificata, fu il principale portato ideologico degli architetti del XVI secolo. L'idea della città fortificata fu intimamente connessa alla possibilità di razionalizzare l'intervento urbano nella sua complessità assegnando uguale importanza e rilievo ai singoli elementi della struttura urbana, ovvero il perimetro murario, le strade, gli edifici, gli isolati, ecc. La 'forma di pensiero' caratteristica tra la fine del '400 e l'inizio del '500 permette di interpretare il sostanziale mutamento formale della struttura difensiva della città: il passaggio verso il modello del sistema bastionato fu inteso dai trattatisti non soltanto come una esigenza di mero rinnovamento tecnico (che andava incontro ai nuovi procedimenti di attacco militare, come l'artiglieria di fuoco) ma soprattutto quale rinnovata espressione simbolica in base alla quale il disegno dell'architettura fortificata rispondeva a tutta una serie di temi filosofici, astrologici e cosmologici che caratterizzarono il mondo culturale e intellettuale della nuova era detta appunto Rinascimento.

Una lettura in chiave simbolica del disegno di progetto dell'architettura fortificata è strettamente legata al significato e al valore psicologico connesso alla trattazione di Leon Battista Alberti. Nel suo *De re Aedificatoria* Alberti descrive gli elementi costruttivi e costitutivi della rocca in termini di *aspetto minaccioso, duro e selvaggio*. Il valore psicologico dell'architettura fortificata cinquecentesca va dunque interpretata in un'associazione di sentimenti ed emozioni quali la *sorpresa*, lo *sgomento* e la *paura*. Per quanto riguarda il contenuto filosofico sotteso alla progettazione della città fortificata possiamo fare riferimento alla riscoperta e valorizzazione dei temi ereditati dalla tradizione vitruviana e dalla tradizione magica. La *symmetria* vitruviana, cioè le proporzioni dell'uomo ben formato e le figure geometriche 'perfette' secondo il modello dell'uomo *ad circulum* e dell'uomo *ad quadratum*, furono riattualizzate in base al pensiero contemporaneo. Da questo punto di vista sono emblematiche le trattazioni rinascimentali inerenti il tema della città ideale cui si dedicarono tra gli altri Leonardo e lo stesso Leon Battista Alberti. Simbolicamente, la città murata disegnata da Francesco di Giorgio Martini fu intesa alla stregua di un coropo umano: il capo era la *rocca*, la parte difensiva della città; il *perimetro murario* simboleggiava la frontiera corporea; il torace rappresentava il *tempio*, l'addome era la *piazza*, il centro della città situata nell'area circoscritta dal cerchio che aveva per centro l'ombelico dell'*uomo-città* (Fig. 3).

La nuova idea di architettura espressa dal Rinascimento si iscrive dunque nella visione della piccola e grande scala come concezione antropomorfa (simbolica e concreta) dello spazio urbano. La *rocca*, il *bastione*, la *piazza*, il *tempio*, ecc, acquistano un nuovo valore nell'ambito di un'estetica e di una funzionalità strettamente legate all'ideale di *uomo* che la cultura rinascimentale ha fissato nella visione del mondo occidentale tuttora viva e operante nell'arte e nella stessa architettura.



3: Rapporto tra la città murata ed il corpo umano. Francesco di Giorgio Martini (immagine Google).

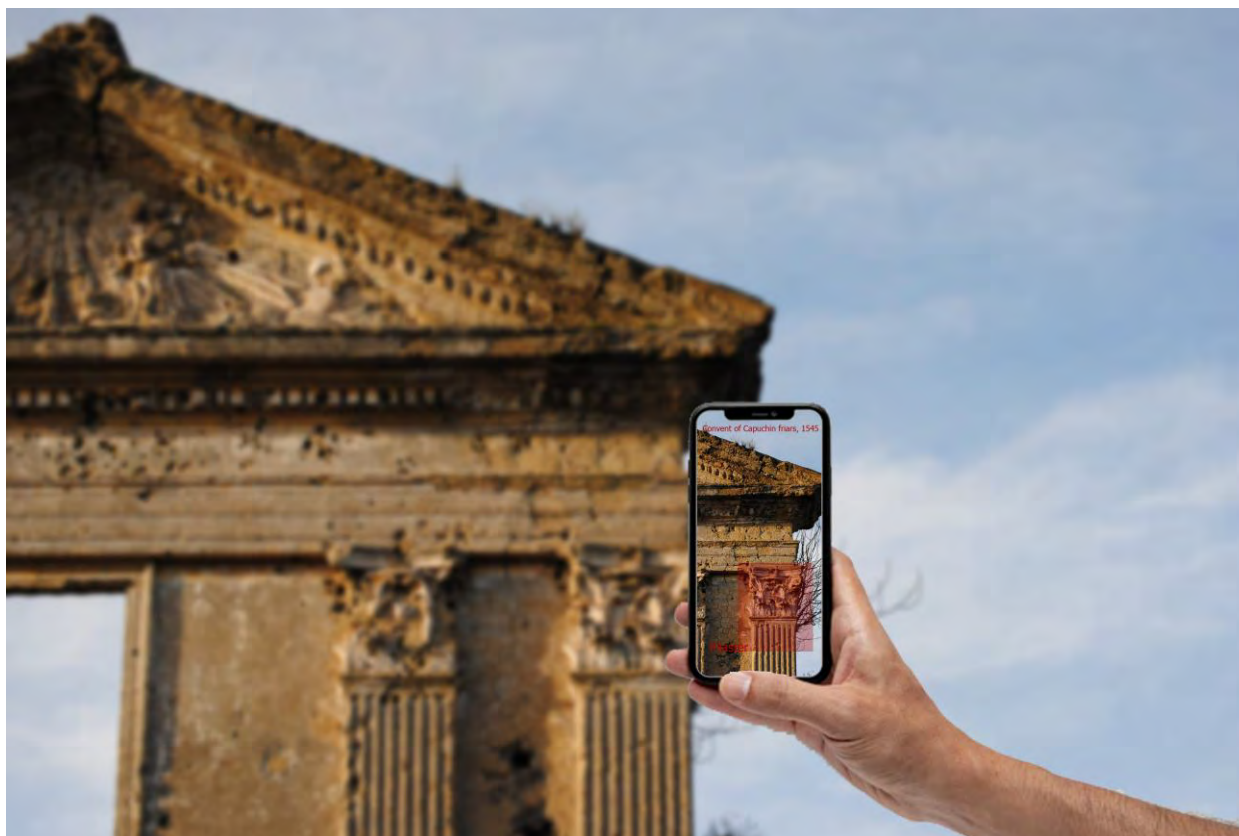
4. Idea progettuale

La fitta complessità di più fattori richiama, come nell'esempio precedente, l'importanza della rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente e l'integrazione combinata delle parti, pertanto la conoscenza di un sito o di un manufatto architettonico può essere facilitata grazie ad esplorazioni virtuali, utilizzando tecniche di realtà visuale basate su dati fotografici (Fig. 4). Il primo passo prevede l'individuazione di diversi forti lungo le coste permettendo la realizzazione di una mappa artistico-culturale; il secondo passo prevede cambi di destinazione d'uso ovvero da castelli e fortezze per la difesa fisica a case d'artista per l'incentivazione e la difesa culturale. In che modo? Attraverso la realizzazione di spazi settoriali nell'ambito artistico ma diretti all'inclusione, senza scindere le parti che li compongono. Lo scopo del progetto è di portare il pubblico verso la conoscenza del tipo edilizio fortificato e creare spettacoli sfruttando il potenziale della realtà aumentata o del *video mapping*; ciò può avvenire anche attraverso la realizzazione in piccola o grande scala con installazioni che possano ricordare in qualche modo la storia dell'architettura fortificata. Inoltre l'intento è quello di portare questo tipo di rappresentazioni in altri contesti restituendo ad un pubblico europeo un'ulteriore conoscenza, attivando un meccanismo di scambio divulgativo culturale, cambiando ogni volta il tema dello spettacolo riprodotto.

Conclusioni

A partire dall'antichità, e lungo il medioevo e il Rinascimento, l'idea dell'architettura fortificata ha sempre rappresentato la duplice idea della difesa militare e della preservazione della identità culturale propria della comunità intesa come città o che comunque si riconosceva in un circoscritto luogo di interazione sociale, religiosa e culturale. La visione di una inclusività culturale promulgata da Federico II trovò una realizzazione ideale nella edificazione della fortezza (Castel del Monte) quale luogo di incontro e scambio dei diversi patrimoni culturali del suo impero. Le trattazioni rinascimentali sottolinearono l'aspetto antropocentrico e

VALERIA MARZOCCHELLA



4: Convento dei Frati Cappuccini, 1545 Ph. Valeria Marzocchella. Esempio rapporto architettura ed app virtuale.

antropomorfo dell'architettura fortificata restituendo ai progetti un rinnovato valore umanistico in linea con la rinnovata forma mentis dei secoli XV e XVI.

Le possibilità e i vantaggi delle tecnologie contemporanee possono essere utilizzati al fine di facilitare la riscoperta e la valorizzazione dei molteplici e diversi significati (simbolici, pratici ed ideali) sottesi alla progettazione e alla edificazione degli spazi fortificati. Grazie alla realtà aumentata e virtuale diventa possibile la conoscenza multimediale delle stesse identità culturali che hanno espresso la loro concezione del mondo e dell'uomo attraverso la costruzione fortificata. Le tecnologie permettono di seguire itinerari che abbracciano l'arte, la filosofia e la simbologia delle fortificazioni costruendo una rete ideale su piccola e grande scala, ovvero una rete che permetta un rinnovato interscambio di informazioni relative alle diverse concezioni che hanno dato vita all'idea di fortificazione quale realtà socio-culturale condivisa. La riappropriazione culturale degli spazi fortificati può infine rivelarsi un efficace strumento per la salvaguardia del territorio, nel segno dell'inclusione e della condivisione degli spazi, sfruttando tutti i mezzi messi a disposizione dai mezzi tecnologici.

Bibliografia

- ALBERTI, L.B. (1966). *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, a cura di G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, due tomi.
- Architettura fortificata. Rilievo e restauro* (2016), a cura di V. Castagnola, R. de Cadhilac, P. Perfido, G. Rossi, Atti delle Giornate di studio Architettura Fortificata, Rilievo e Restauro, 7-9 aprile, dICAR_Politecnico di Bari, Martina Franca, Aesei Editore.
- BELLI PASQUA, R., CALLIÒ, L.M., MENGHINI, A.B. (2017). *La presenza italiana in Albania tra il 1924 e il 1943. La ricerca Archeologica, la Conservazione, le scelte progettuali*, Roma, Edizioni Quasar.

- BITELLI, G. (2002). *Moderne tecniche e strumentazioni per il rilievo dei Beni Culturali*, in Atti della 6° Conferenza Nazionale ASITA Geomatica per l'ambiente, il territorio e il patrimonio culturale, vol. I, Perugia, pp. IX-XXIV.
- di GIORGIO MARTINI, F. (1961). *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano, Il profilo.
- GUERRA, F., PILOT, L., VERNIER, P. (2004). *Fotogrammetria e laser scanning: Alternativa?*, in Atti del Workshop E-ArCom04 *Tecnologie per comunicare l'architettura*, 20-22 maggio, Ancona, CLUA Edizioni, pp. 1-5.
- IPPOLITI, E., MESCHINI, A. (2010). *Dal "modello 3D" alla "scena 3D". Prospettive e opportunità per la valorizzazione del patrimonio culturale architettonico e urbano*, DISEGNARECON.
- MARZOCCHELLA V. (2019). *Dialoghi attraverso la scala a pozzo. Un esempio di scala sanfeliciano nel film*
- MESCHINI, A. (2019). *Tecnologie digitali e comunicazione dei beni culturali. Stato dell'arte e prospettive di sviluppo*, DISEGNARECON.
- Military Landscapes, Scenari per il futuro del patrimonio militare* (2017), a cura di G. Damiani, D.R. Fiorino, Milano, Skira editore.
- Miseria e Nobiltà* (1954), Napoli, La scuola di Pitagora.
- Padova: Architetture Medievali* (2007-2010), a cura di A. Chavarria Arnau, Vicenza, la Serenissima.
- Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso* (2019), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche.
- Riconoscere e far riconoscere i paesaggi fortificati* (2019), a cura di M. Fumo, G. Ausiello, International Congress, 6-7 giugno, Special issue, n. one, Napoli, Luciano editore.
- Sovrastrutture. Suono del presente, proiezione del futuro* (2019), a cura di V. Marzocchella, Napoli, La scuola di Pitagora.
- ZERLENGA, O. (1996). *Il disegno della difesa bastionata: un problema geometrico dimostrabile*, in *Dal Barocco al Razionalismo. Studi di architettura*, a cura di A. Gambardella, Napoli, ESI, pp. 181-193.

Sitografia

- <https://www.basilicataturistica.it/turismi/il-castello-di-lagopesole/> (maggio 2020)
- https://it.wikipedia.org/wiki/File:Liberti_Italia_1861.jpg (maggio 2020)
- <http://lorizzonte.net/?p=18378> (luglio 2020)

Spazi di appartenenza: il rilievo del nuovo Bazaar di Tirana

Spaces of belonging: the survey of the new Bazaar in Tirana

ENRICO MIRRA

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstrac

La ricerca si fonda sul disegno del territorio, manifestandosi come volano all'effettivo miglioramento delle condizioni di vita della comunità, in un processo di riattivazione del patrimonio, finalizzato alla tutela e alla valorizzazione. Partendo da questa definizione, il lavoro pone le basi per una ricerca più ampia di conoscenza della composizione geometrica e architettonica del nuovo bazaar di Tirana, smascherandosi in una delle zone più antiche della capitale albanese. Il rilievo è un importante strumento di indagine dei monumenti e svolge un ruolo essenziale nella conoscenza del patrimonio architettonico rendendo, difatti, il territorio più accessibile e fruibile a tutti, coinvolgendo i cittadini nella conoscenza del paesaggio attraverso il disegno e la rappresentazione. Una rappresentazione che trasmette, messaggi e informazioni che il disegno dell'architettura definisce dotando loro un'identità, cercando quindi, di evidenziarne i loro pregi e limiti.

The research is based on the drawing of the territory, manifesting itself as a driving force for the effective improvement of the living conditions of the community, in a process of reactivation of the heritage, aimed at the protection and enhancement. Starting from this definition, the work lays the foundations for a wider research of knowledge of the geometric and architectural composition of the new bazaar of Tirana, unmasking itself in one of the oldest areas of the Albanian capital. The survey is an important tool for the investigation of monuments and plays an essential role in the knowledge of the architectural heritage making, in fact, the territory more accessible and usable to all, involving citizens in the knowledge of the landscape through drawing and representation. A representation that conveys, messages and information that the drawing of architecture defines by giving them an identity, thus trying to highlight their merits and limitations.

Keywords

Beni Culturali, Bazaar, rilievo.

Cultural Heritage, Bazaar, survey.

Introduzione

Il testo si concentra sui problemi e le questioni emerse a Tirana, capitale dell'Albania, durante la sua evoluzione architettonica nel periodo post-comunista. Dopo la Seconda guerra mondiale e la caduta del fascismo, l'Albania divenne l'unica colonia italiana in Europa. Il Paese cadde sotto l'influenza di un regime comunista e del suo dittatore Enver Hoxha, che opprimerà il Paese per più di 45 anni, isolando l'Albania dal resto del mondo. L'immagine della città in quel periodo era plasmata da principi di uniformità di chiara matrice comunista ed in base a tali principi, il tiranno distrusse un numero considerevole di quartieri storici della capitale albanese, cancellando l'immagine di città orientale ed in particolare del suo nucleo

centrale, demolendo il vecchio Bazaar, uno degli elementi maggiormente vitali di Tirana fin dalla sua fondazione. Inoltre, molte chiese e moschee furono distrutte dopo l'abolizione della religione in Albania (1967), ed il Paese fu il primo ad essere dichiarato ateo. Gli spazi rimasti nei vecchi quartieri furono circondati da blocchi di case di chiara ascendenza architettonica comunista, creando nuovo carattere alle facciate lungo le quinte urbane principali. Dopo mezzo secolo di isolamento e di repressione, dall'inizio degli anni Novanta, dopo la morte del dittatore, l'Albania sembra aver compiuto grandi sforzi per aprirsi e modernizzarsi. La città è oggi un punto di fusione di diverse culture, mescolando il modernismo europeo alla struttura urbana orientale tipica delle regioni balcaniche, divenendo un luogo dove convivono elementi organici e pluriformi, generando un'identità non permanente ma sempre destinata a cambiare. Può essere definita come un mosaico di diversi stili architettonici, con esempi di eclettismo italiano e razionalismo monumentale da un lato, e di architettura socialista dall'altro.



1: Old Bazaar Tirana. A sinistra un'immagine del vecchio Bazaar nel 1939. In alto a destra una vista aerea del vecchio Bazaar nel 1945. In basso a destra un'immagine iconografica del vecchio Bazaar nel 1939. Fonti di archivio.

1. Spazi di appartenenza e condensatori sociali

Come introduzione all'argomento, col fine di sviluppare il concetto di spazi di appartenenza, richiamerei una citazione di un maestro d'Architettura fondata sul problema della complessità che compare nei tessuti urbani odierni, in particolare quelli periferici delle grandi città: per ricivilizzare l'urbano occorre ripartire dalla rete degli spazi pubblici, ricostruirne le relazioni, agire in termini appropriati perseguendo quest'unica finalità, ma con azioni differenti, specifiche, puntuali. Indipendentemente dalla dimensione, sia che si parli di città o aree metropolitane che di centri minori, periferie o comunque di aree urbane, si dovrebbe fare in modo che chiunque le abiti possa facilmente interagire almeno con un elemento della rete dei luoghi di riferimento da ripensare in tutti i territori urbanizzati. Ridisegnare lo spazio pubblico, agire prioritariamente sul vuoto contribuendo a ridefinirlo, determinare una rete di aree di condensazione sociale, raggiungibili a piedi in pochi minuti, capaci di offrire opportunità di scambio, di servizi, d'incontro, che sono proprie di una comunità [Pica Ciamarra 2014, 52]. Dalle parole dell'Architetto Massimo Pica Ciamarra, insieme ad una corposa e consolidata stratigrafia multidisciplinare di studi dedicati alla città, e ad un vasto repertorio di immagini si racconta di come lo spazio pubblico sia uno dei materiali urbani che

ha esibito con maggiore evidenza i segni dei molteplici cedimenti dell'esperienza contemporanea dell'abitare e che oggi, interpretarlo, richiede un esame in prima istanza delle forme che lo compongono. Dalle città ideali delle Tavole di Urbino, Baltimora, Berlino, alle incisioni di Giovan Battista Piranesi; alle fotografie di Luigi Ghirri, Gabriele Basilico gli spazi pubblici si conformano colmi, rumorosi, tanto indecifrabili quanto chiari e semplici nelle loro geometrie. Citazione quella sovrastante, che richiama una conscia consapevolezza nell'abitare lo spazio pubblico dell'uomo. Consapevolezza al tempo fallita demolendo il primo nucleo nonché cuore pulsante della primigenia Tirana. Argomento ancora oggi poco studiato ed indagato dalla comunità scientifica, il vecchio Bazaar, per secoli, ha rappresentato infatti, il centro economico, commerciale e finanziario della società albanese. Un luogo di incontro per le persone provenienti dai villaggi e dalle città circostanti, un luogo di svago e divertimento, un luogo di scambio e di esperienze. Principale caratteristica della città ottomana era infatti il modo in cui il mercato e lo scambio erano organizzati in un confacente spazio [La Città Altra 2018, 1271-1276].

La città era composta da alcuni quartieri residenziali creati in modo frammentario nel tempo e da un bazaar centrale che si estendeva per due o tre ettari, risalente al XVIII secolo. Tra i punti di riferimento del centro di Tirana vi era la moschea di Ethem Bey, costruita rispettivamente nel 1789. Chiaro esempio di luogo centrale è la dimostrazione delle strade principali, di come si irradiassero dal bazaar fino a fuori città. Gli inizi del bazaar di Tirana erano però agricoli, era un mercato all'aperto per la vendita di tali prodotti. Ciò si può notare nelle denominazioni dei nove mercati principali del bazaar chiamati *leshna* (mercato della lana), *orizna* (mercato del riso), *krypna* (mercato del sale), *hasra* (mercato della stuoia), *dithna* (mercato dei cereali), *djathna* (mercato del formaggio), *gjelna* (mercato del pollame), *pema* (mercato della frutta) e *qerret* (mercato dei carrelli). Le merci erano spesso esposte direttamente sulla strada sotto una grande tenda da sole. La configurazione di tale spazio commerciale comprendeva per lo più strade piuttosto ampie, con una distanza tra i sette e i dieci metri, pavimentate da ciottoli, al centro della quale era presente un canale di scolo, ma anche da spazi delimitati da porticati per la merce più grezza. Le strade del bazaar prendevano il nome dai mestieri che ospitavano e comprendevano la via del macellaio, la via del barbiere, entrambe parallele alla Rruga 28 Nëntori, la via del fabbro che correva in diagonale tra la Rruga Barrikadeve e la Rruga Dibres, la via del ramaio parallela ad essa e la via dell'argentiere, che si estendeva parallela alla Rruga Barrikadeve.

Con la crescita dell'importanza del mercato, esso attirò anche gli artigiani locali che iniziarono a portare i loro prodotti a Tirana. Più tardi, anche gli artigiani provenienti da più lontano, da Kruja, Elbasan, Kavaja e così via, iniziarono a portare i loro prodotti nella capitale albanese, successo che a sua volta stimolò lo sviluppo di questi mestieri nella stessa città. Nel corso del tempo alcuni di questi si stabilirono definitivamente a Tirana, vi produssero le loro merci e le vendettero quotidianamente, acquistando le materie prime dai membri della loro famiglia rimasti nella loro città natale. Nella prima metà del XX secolo il bazaar si è rivelato troppo piccolo per ospitare tutti i mercanti e i commercianti della città e le botteghe e i negozi aperti nelle strade adiacenti al bazar. La tendenza, tuttavia, rimase per questi nuovi proprietari di negozi a gravitare verso il vecchio bazaar perché era il simbolo del mercato. Mentre la Vecchia Moschea e molti altri edifici più antichi furono distrutti nella battaglia per Tirana del novembre 1944, che di fatto pose fine alla Seconda guerra mondiale in Albania, il vecchio bazaar non subì quasi nessun danno. Ma la struttura era sempre più trascurata e alla fine degli anni Sessanta si decise di abbatterlo completamente in nome della costruzione di una nuova vita socialista.



3: Tirana: restituzione grafica bidimensionale presumibile dell'area commerciale dell'Old Bazaar, in conformità allo spazio commerciale odierno.

Dopo la sua demolizione e la distruzione della Vecchia Moschea, gli elementi storici più antichi della città cessarono di esistere nel 1960. Al suo posto fu costruito il Palazzo della Cultura. In Tal modo l'anima e la memoria dei cittadini albanesi vennero ricoperte dalle macerie di tali edifici, seppellendo la storia e cultura di quel popolo che si ritrova oggi a camminare su un terreno dove la capitale albanese ha sepolto la propria cultura.

2. Aprirsi al nuovo rievocando il passato: Il nuovo Bazaar

Oggi il Bazaar è simbolo della vita urbana e una destinazione di valore commerciale e culturale di notevole interesse. È un progetto di riqualificazione urbana che mira a preservare la tradizione culturale albanese. Un elemento importante del progetto è la pavimentazione, in cotto, il quale ricopre l'intero spazio riportandoci indietro nel tempo ai vecchi quartieri di Tirana, con muri in argilla e tetti in tegole. Aver trattato in questo modo il suolo accoglie i

visitatori all'interno della rivisitata superficie Bazaar e, attraverso un linguaggio moderno, offre sia ai mercanti che al popolo una celebrazione al passato come memoria di un'identità forse mai svanita. La nuova struttura del mercato, realizzata nel 2018 è composta da una costruzione in vetro e metallo come intervento innovativo. La tettoia dello stand per la vendita di frutta e verdura, riporta, dal punto di vista architettonico, il tetto delle case autoctone tiranesi, integrandosi alla meno recente ricostruzione dell'area coperta destinata alla merce usata, di chiaro richiamo a quella che era nel passato la medesima zona (Figura 1, in alto a destra). Sono chiari, infatti, i richiami relativi ai quattro corpi rettilinei regolari, sottostanti da altrettante doppie falde in tegole di cotto a copertura. Lo stile del mercato nuovo si attiene in questo modo, più che parzialmente alla traccia orientale, conformandosi allo stile vecchio del precedente Bazaar. Per il resto, è stato effettuato un rinnovamento totale stilistico ed architettonico. Molti i colori ed i disegni negli stabili adiacenti e i loro motivi, offrono una grande luce e vitalità al luogo. Il colore in architettura può innescare dei meccanismi sul comportamento delle persone. In questo intervento, voluto dal sindaco di Tirana, Edi Rama, per intraprendere un processo di riqualificazione della città, il colore è predominante e gioca un ruolo chiave.

Un gruppo di giovani artisti, insieme con gli abitanti della città, hanno pitturato le facciate degli edifici, rendendole accattivanti, affascinanti e nuove nel panorama urbano. I colori, all'inizio, sono stati scelti proprio dal sindaco-artista: colori accesi, sgargianti, accostamenti bruschi che squarciavano il grigio universale dell'intonaco della città ex comunista. La nuova area Bazaar mosse la sua prima pietra nel 1971 e negli anni successivi si sviluppò e crebbe ancora di più, nascendo di fatto, come necessità di incrementare l'attività commerciale. Dopo la demolizione del Vecchio Bazaar nel 1960, il Nuovo Mercato è rimasto a lungo l'unico grande centro commerciale di merce usata, carne, pesce, frutta e verdura di Tirana. Da spazio commerciale a spazio interattivo 24 ore su 24, la mattina si concentra maggiormente sul mercato, il pomeriggio su questioni culinarie come bar, ristoranti e organizzazione di attività artistiche, come festival culturali e manifestazioni. Lo sviluppo non riguarda solo il padiglione, ma anche un'iniziativa di riqualificazione del quartiere urbano, realizzata in gran parte grazie alla costruzione di un parcheggio, di una zona ricreativa e ad ulteriori interventi di ristrutturazione delle facciate degli edifici adiacenti. Lo sviluppo è stato premiato con il Premio Europa Emergente per il *Progetto di Rinnovamento dell'anno 2018* grazie alla riuscita trasformazione del Bazaar in un polo dello shopping, della gastronomia e del turismo.



4: Tirana, immagini della nuova area commerciale Bazaar. Immagini personali.

3. Metodologia

Ai fini della ricerca risulta fondamentale l'attività di rilievo condotta cui si devono associare l'osservazione degli organismi architettonici durante i ripetuti sopralluoghi ed una documentazione fotografica diffusa e sistematica. Il tema della rappresentazione della città e della sua immagine può essere sviluppato da diversi punti di vista: dalle analisi prettamente urbanistiche a quelle indirizzate prevalentemente agli aspetti conoscitivi e comunicativi della sua immagine, individuando in questa tematica di ricerca una caratteristica disciplinare che costituisce un ambito di studio del settore del Disegno particolarmente fecondo. La tematica proposta in questo articolo si inquadra quindi all'interno degli strumenti di conoscenza dello spazio urbano con particolare riferimento all'organismo complesso della città. Di grande importanza è risultata la costruzione di un modello bidimensionale che ha permesso, sulla base dei dati acquisiti e di accurate analisi morfologiche la conoscenza dell'opera architettonica. La qualità della produzione grafica legata a processi differenti, come quelli di tipo cognitivo, si fonda su un concetto di disegno inteso come processo conoscitivo ed esplorativo. Le teorie, le tecniche e i metodi grafici non dovrebbero essere considerati esclusivamente funzionali alla produzione di immagini raffigurative della realtà, ma dovrebbero essere visti anche e soprattutto come strumenti di produzione di immagini funzionali al pensiero e al ragionamento. Le misure espresse nei disegni, infatti, hanno reso possibile il riscontro metrico tra i grafici bidimensionali e le immagini opportunamente prodotte. Metodologicamente si è provveduto al disegno mediante software CAD degli elaborati presentati, dedicando particolare attenzione alla corretta individuazione delle linee di definizione dei piani e volumi. Proposto come linguaggio assoluto, il disegno di conoscenza, è capace di svelare i significati nascosti appartenenti sia all'ente architettonico sia all'ente territoriale, costituendo così lo strumento rivelatore e rafforzatore per la rappresentazione dello stato attuale dell'opera architettonica. L'attività di ricerca è stata rivolta alla rilettura critica degli edifici e del contesto in cui sono inseriti, in conformità alla definizione di rilievo architettonico come insieme delle procedure e delle indagini utili a ripercorrere a ritroso il percorso di realizzazione dell'opera fino a risalire a quello che è lo stato attuale. Il disegno è quindi un sistema di notazione, uno strumento tecnico che necessario alla condivisione. La ricerca dietro questi elaborati indaga un'idea di estetica architettonica sperimentale che privilegia il disegno come strumento espressivo e non solo come supporto tecnico.

Conclusioni

L'interpretazione dei dati del rilievo, attraverso gli strumenti dell'analisi geometrica, ha consentito di comprendere il progetto. È emersa con chiarezza la volontà del progettista di individuare il necessario equilibrio tra l'impianto geometrico realizzato e l'adattamento alle condizioni preesistenti riuscendo ad elaborare una tipologia spaziale meticolosa. Gli edifici storici sono testimoni viventi delle loro tradizioni secolari che abbracciano caratteristiche architettoniche, funzionali, sociali ed economiche del loro periodo. In altre parole, sono le testimonianze fisiche dell'uso dello spazio, dell'uso dei materiali, delle tecniche di costruzione e della vita sociale. In questo quadro, lo scopo di questo studio è quello di prevenire la perdita dei valori documentari, di ricerca e didattici del patrimonio architettonico ottomano. Le esperienze internazionali, in particolare quella albanese proposta, mostra la necessità di strumenti di programmazione per il governo delle trasformazioni, di piani nazionali e strategie condivise, con il coinvolgimento di soggetti beneficiari della valorizzazione del territorio.



5: Tirana: restituzione grafica bidimensionale della pianta coperture dell'area commerciale Bazaar attraverso il rilievo diretto. In basso, tramite l'utilizzo dello stesso metodo, l'elaborazione della sezione longitudinale A-A'.

Attraverso gli studi proposti nella presente indagine si intende offrire strumenti interpretativi ed operativi capaci di prevenire e contrastare le problematiche derivanti dalla valorizzazione e dalla conservazione con l'obiettivo di potenziare la conoscenza collettiva del patrimonio culturale del territorio albanese, nella maggior parte dimenticato e non valorizzato come meriterebbe. Soltanto attraverso la divulgazione della conoscenza in materia risulta possibile, a mio avviso, opporsi alle problematiche emerse dalle analisi condotte per intraprendere per corsi finalizzati ad uno sviluppo culturale, sociale ed economico del territorio.

Bibliografia

- APUZZO G. M. (2005). *Le città divise: i Balcani e la cittadinanza tra nazionalismo e cosmopolitismo*, Roma, Infinito Edizioni.
- BESNIK, A., LULO, K., MYFTIU, G. (2003). *Tirana, the Challenge of Urban Development, Tirana, Co-Plan and Seda*.
- BERTOCCI, S., BINI, M. (2012). *Manuale di rilievo architettonico e urbano*, Milano, Città Studi Edizioni.
- BRUSAPORCI, S. (2013). *Modelli complessi per il patrimonio architettonico-urbano*, Roma, Gangemi.
- CUNDARI, C. (1983). *Teoria Della Rappresentazione Dello Spazio Architettonico: Applicazioni Di Geometria Descrittiva*, Roma, Edizioni Kappa.
- DE FIORE, G. (1967). *La figurazione dello spazio architettonico*, Genova, Vitali e Ghianda.
- DE RUBERTIS, R. (1994). *Il Disegno dell'Architettura*, Roma, Nuova Italia Scientifica.
- DI STEFANO, V., INTRA SIDOLA, G., LIUMBRUNO, E., FANTOZZI, M., GIAMPÀ, V. (2015). *Metamorfosi dell'immagine urbana: rappresentazione, documentazione, interpretazione, comunicazione*, Roma, Gangemi Editore.
- DOCCI, M., MAESTRI, D. (1993). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Bari, Editori Laterza.
- MEZZETTI, C. (2000). *La rappresentazione dell'architettura: storia, metodi, immagini*, Roma, Edizioni Kappa.
- MIRRA E. (2018). *Il Rilievo del Bazaar di Skopje in Macedonia: permanenze e contaminazioni*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Napoli, FedOAPress, pp.1271-1276.
- PICA CIAMARRA, M. P. (2014). *Spazi pubblici e condensatori sociali*, in *Nuovi Scenari Urbani. Opere, Progetti, Utopie*, Milano, Di Baio Editore, pp. 50-52.

Disegnare il rito. Cartografia dell'occupazione effimera dello spazio pubblico di Siviglia *Drawing the rite. Cartography of the ephemeral occupation of public space in Seville*

JAVIER NAVARRO-DE-PABLOS, CLARA MOSQUERA-PÉREZ, MARÍA TERESA PÉREZ-CANO

Universidad de Sevilla

Abstract

Il rito, essendo un fenomeno consustanziale al fatto urbano, è un campo inspiegabilmente poco esplorato attraverso la rappresentazione grafica architettonica. Il suo carattere volatile, effimero, dinamico e antropologicamente imprevedibile rende difficile trovare un metodo grafico preciso. La trasversalità disciplinare del rito ci impone di approfondire i suoi aspetti trasversali, avallando l'opportunità investigativa di rivelare le relazioni tra occupazione spaziale, formalizzazione urbanistica-architettonica e comportamento collettivo. Siviglia, è una città con una vasta gamma di rituali che periodicamente trasformano il suo spazio pubblico attraverso occupazioni effimere, eventi corali e architetture effimere. Studiandone tre, la comunicazione cerca di mostrare possibili metodologie cartografiche che permettano la ricomposizione di quei «momenti» effimeri come strumento per conoscere l'incidenza del rito (dell'effimero) nella formalizzazione e trasformazione della città (del solido).

The rite, being a phenomenon consubstantial to the urban fact, is a field inexplicably little explored through the architectural graphic representation. Its volatile, ephemeral, dynamic and anthropologically unpredictable character makes it difficult to find a precise graphic method. The disciplinary transversality of the rite requires us to delve into its transversal aspects, endorsing the investigative opportunity to reveal the relationships between spatial occupation, urban-architectural formalization and collective behavior. Seville, is a city with a wide range of rituals that periodically transform its public space through ephemeral occupations, choral events and ephemeral architectures. By studying three of them, the communication seeks to show possible cartographic methodologies that allow the recomposition of those ephemeral 'moments' as an instrument to know the incidence of the rite (of the ephemeral) in the formalization and transformation of the city (of the solid).

Keywords

Riti Urbani, Urbanismo effimero, Studi Urbani.

Urban Rites, Ephemeral Urbanism, Urban Studies.

Introduzione

Collettiva o individualmente, i riti urbani, intesi come movimenti o occupazioni transitorie dello spazio pubblico, hanno condizionato una parte cruciale dell'evoluzione delle città. La città, come supporto fisico, e il rito come fenomeno dinamico, sono intrinsecamente uniti: senza la componente spaziale, sia essa fisica o figurativa, il rito scompare. E senza le occupazioni rituali, quotidiane o eventuali, la città perde una delle sue caratteristiche fondamentali. L'atlante delle cartografie che si intende realizzare in quest'opera nasce con l'intento di costruire una raccolta di istanti o trasformazioni urbane motivate da una componente rituale. Attraverso il disegno e la città, l'intenzione è quella di elaborare un approccio metodologico allo studio dei riti urbani, concentrandosi sul caso di studio di Siviglia, città che storicamente ha messo in

pratica meccanismi singolari di rappresentazione corale attraverso un ricco insieme di rituali che periodicamente ed effimeri trasformano il suo spazio pubblico. Nel difficile compito di proiettare le dinamiche del funzionamento rituale, in cui la spazialità urbana condiziona norme e protocolli rituali, la figura di Francesco Lenzini è fondamentale [Lenzini 2017]: la sua ricerca apre la possibilità di rilevare spazi o sequenze urbane ripetute nella costruzione di questi effimeri cosmici [Lenzini 2017, 76], e può estrarre una sorta di archetipo universale. In quella che potrebbe essere intesa come una sistematizzazione spaziale del rito, questa sequenza di modelli si basa su tre elementi fondamentali che completano le tre fasi dei *riti di passaggio* di Victor Turner e Van Gennep, pubblicati all'inizio del XX secolo: il recinto o dominio (lo spazio iniziatico), il percorso o via sacra (lo spazio del processo o della trasformazione) e il centro o menhir (lo spazio su cui gravita il rito). Questi tre spazi, non sempre presenti in tutte le manifestazioni rituali, corrispondono di solito ai transiti tra gli spazi preliminari, liminali e post-liminali che definivano, dall'antropologia, Turner e Van Gennep.

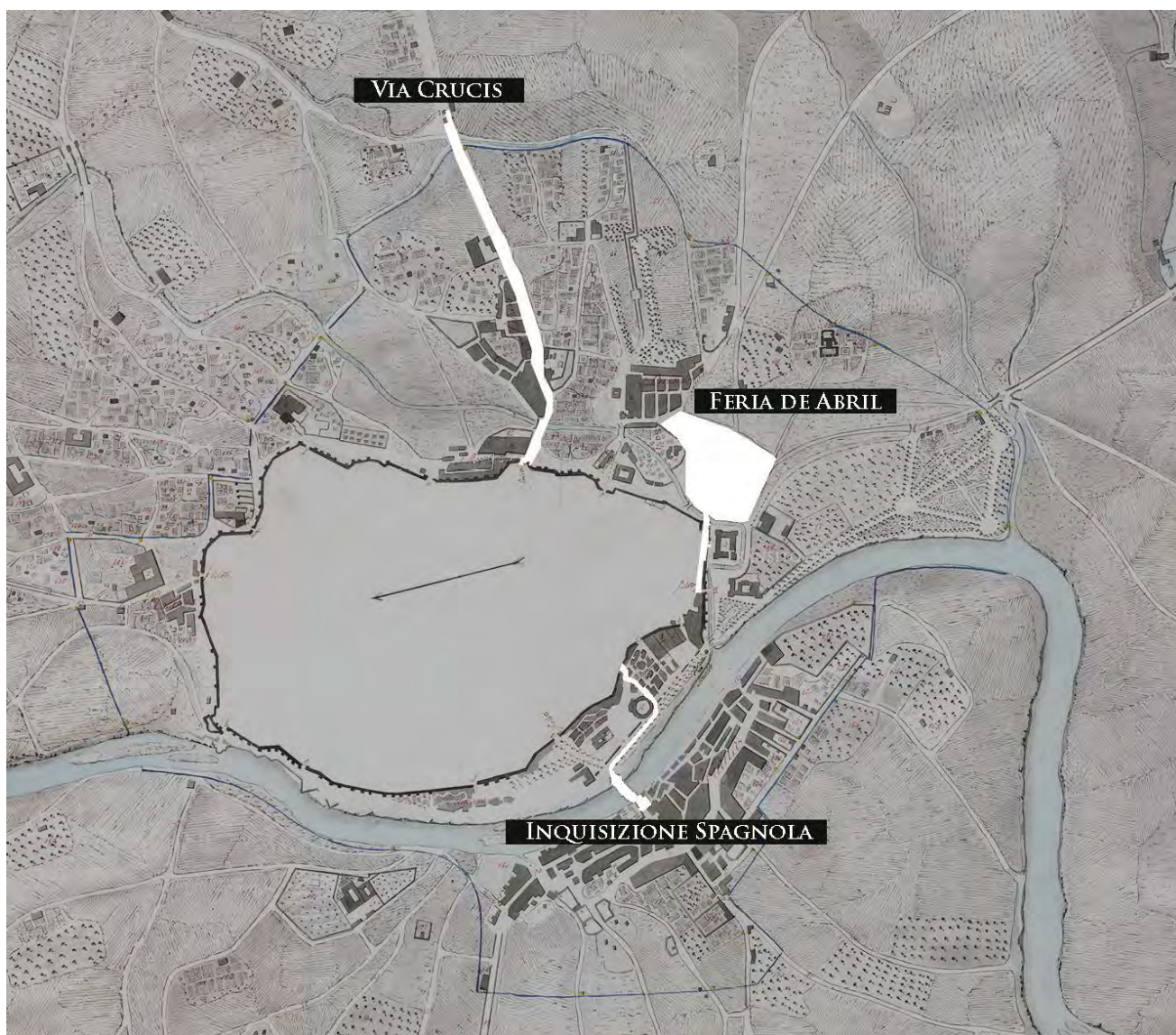
Con questo supporto teorico, le diverse analisi sviluppate in questo testo si basano sulla definizione del rito di Milton Santos [2000], che egli descrive come un *evento*, e che completa le definizioni parziali precedentemente proposte da Ernst Bloch [1970], Henri Lefebvre [1978] e Gaston Bachelard [1992]. Nella varietà di riti che si svolgono nello spazio pubblico siviliano sono stati selezionati tre casi con caratteristiche diverse: la Via Crucis del Campo, il seme delle processioni pasquali, le processioni punitive dell'Inquisizione spagnola del 1660 e l'effimera costruzione della Fiera d'aprile nella sua antica sede, nel cosiddetto Prado de San Sebastián (Immagine 1). Le implicazioni urbane di tutti e tre sono degne di nota, in quanto condizionano la forma urbana della città attuale. Analogamente al disegno di questi momenti transitori, le caratteristiche fisiche e ambientali di ciascuno dei riti sono state valutate parametricamente, consentendo un ulteriore studio comparativo.

1. La Via Crucis Cruz del Campo (1521)

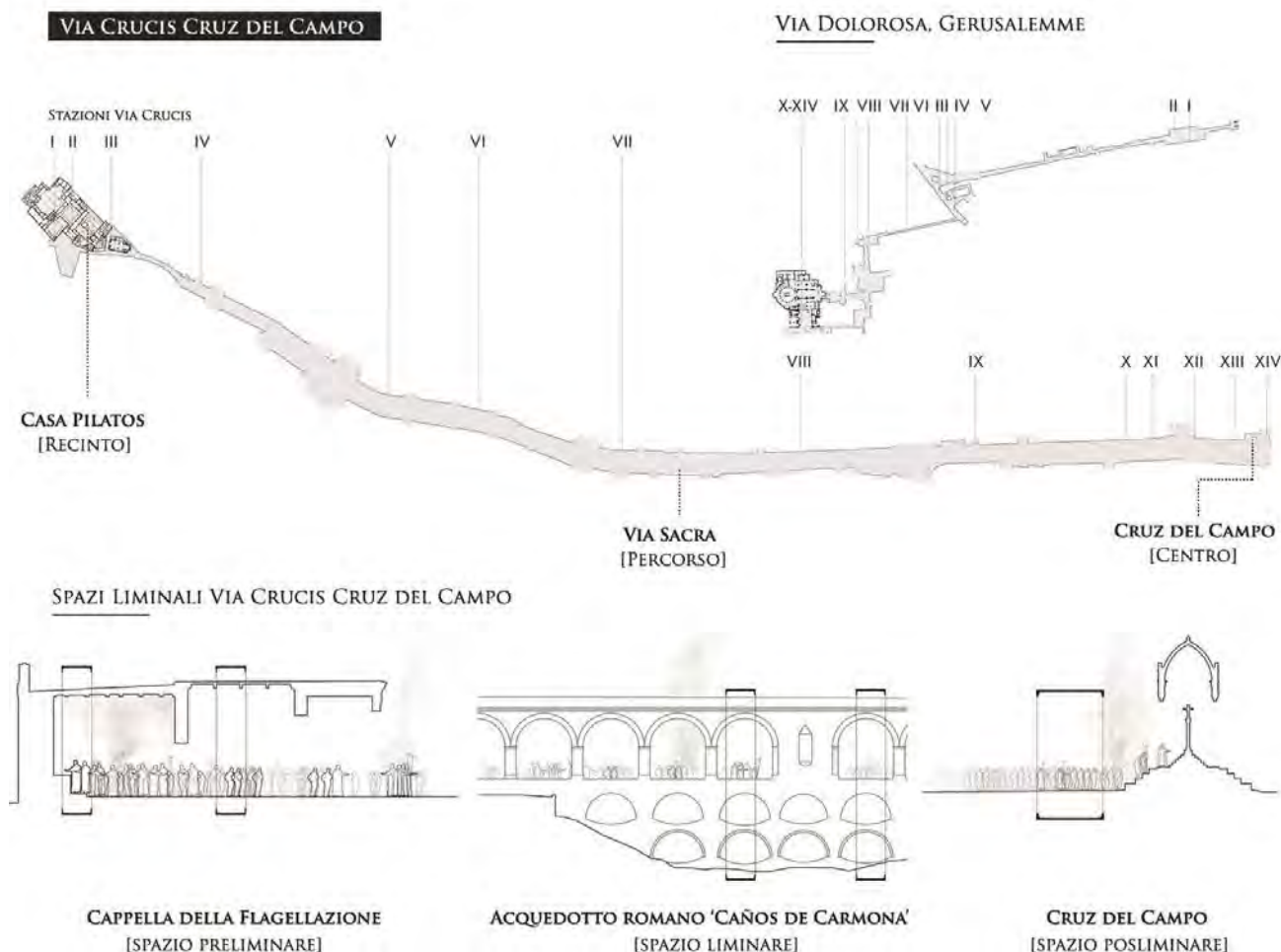
La pubblicazione di *imitatio Christi* (un libro devozionale scritto sotto forma di brevi consigli per «istruire l'anima nella perfezione cristiana, proponendo Gesù Cristo stesso come modello» [Miola 2007, 285]) coincide praticamente con la presa di Costantinopoli da parte di Mehmed II nel 1453, interrompendo i pellegrinaggi a Gerusalemme. L'impossibilità di accedere al vero pellegrinaggio ha permesso di replicare il percorso del Monte Calvario da qualsiasi punto del mondo [Stefano 1996, 67]: a questo scopo la scena è stata ricostruita con precisione metrica, normalmente in prossimità di città e conventi (sia all'interno dei templi che all'esterno) incorporando croci, cappelle, altari o immagini lungo il percorso fino al punto finale. Seguendo questo modello, il nobile siviliano Fadrique Enríquez de Ribera promosse (dopo un viaggio rivelatore a Gerusalemme nel 1519) una Via Crucis a Siviglia, partendo dalla sua casa-palazzo e terminando in una zona di giardini fuori dalle mura. Anche se tradizionalmente si credeva che avesse imposto una distanza esatta sulla Via Dolorosa a Gerusalemme, dopo la verifica planimetrica di entrambe le situazioni è stato dimostrato che il percorso della Via Crucis a Siviglia raddoppia la distanza dell'originale.

Questa circostanza è giustificata dall'interesse della Controriforma a rappresentare teatralmente la passione di Cristo, che permette questo tipo di licenza e di trasformazione. La lunghezza della Via Crucis della Campagna permette una penitenza più lunga e visibile. La posizione dell'antico acquedotto romano che forniva acqua alla città è fondamentale per comprendere questa decisione: come elemento territoriale, i cosiddetti «Caños de Carmona» guidano la Via Crucis, incorporando alcune delle fermate nel muro dell'acquedotto stesso. L'itinerario proposto da Don Fadrique è una struttura semplice, basata su un itinerario

segnato da stazioni più o meno equidistanti sotto forma di croci che accompagnano il percorso. L'analisi della sequenza spaziale ci permette di capire come sia stato un percorso in cui sono transitati diversi ambienti architettonici e atmosfere urbane. La sezione trasversale dalla Cappella della Flagellazione, punto di partenza all'interno della casa, fino al promontorio moderato dove si trova la croce, disegna un insieme di spazi esemplari: cappella, soggiorno, peristilio, cortile, peristilio, loggia, cortile, cortile, ingresso, soglia domestica, piazza, strada, soglia urbana e spazio fuori dalle mura. Non appena lascia la città, l'architettura scompare per lasciare il posto al territorio, al paesaggio, accompagnata da alcuni punti di riferimento fondamentali [Saldarriaga 2002] come il torrente Tagarete, il già citato acquedotto e due conventi.



1: Situazione dei tre casi di studio su base planimetrica di Manuel Spinola de Quintana, 1827.



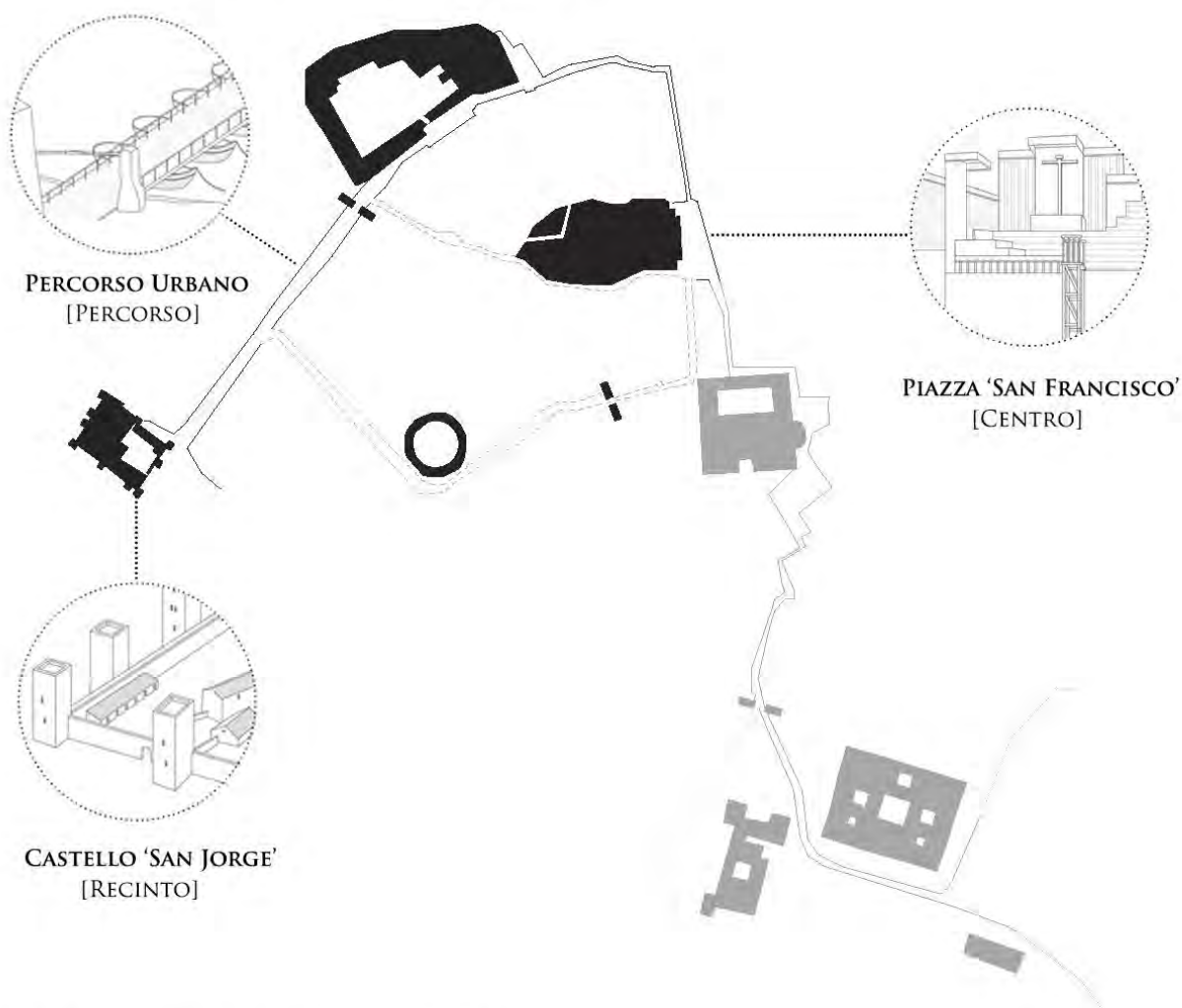
2: Comparazione della Via Crucis a Gerusalemme e a Siviglia. Sotto, sezione degli spazi liminali del rito. Elaborazione degli autori.

2. «Autodafé» dell'Inquisizione Spagnola (1660)

Il 22 febbraio 1660 viene pubblicato uno dei più popolari «Autodafé» dell'Inquisizione spagnola. La sentenza, che condannava diversi eretici, fu trasmessa da un seguito a cavallo [Japón 2015, 122], in cui si spiegava come doveva essere la costruzione degli stand per il pubblico, la decorazione e l'illuminazione delle strade che il seguito doveva coprire, e il tracciato di un percorso ufficiale. Come per la Via Crucis a Cruz del Campo, c'è una significativa alterazione dello spazio pubblico, con la differenza che qui il percorso in sé non è lo spazio liminale: l'esposizione pubblica dei prigionieri dalla prigione del Castello di San Jorge alla Plaza de San Francisco è motivata dall'azione di *purificare* le anime dei condannati e, preventivamente, quella degli spettatori. Il castello, adibito a fabbrica di carne, assume il ruolo di *recinto* e la piazza quello di *centro*, con una serie di punti di riferimento architettonici lungo il percorso, che vanno dalle porte della città al ponte delle barche (oggi Ponte di Triana).

La processione era regolata da una gerarchia definita: il corteo era guidato da alabardieri, ricevitori e lacchè [Japón 2015, 123], seguiti dai beneficiari e dal clero di Santa Ana che portavano la croce parrocchiale. Dopo questo primo blocco, i condannati seguirono con i loro vestiti e sambenitos, oltre ai segni che indicavano quale fosse stato il loro crimine, le statue di rilassamento, con i qualificatori e i membri della famiglia.

CORTEI PUNITIVI INQUISIZIONE SPAGNOLA



SPAZI LIMINALI INQUISIZIONE SPAGNOLA



3: Sopra, in nero, un tour punitivo dell'Inquisizione spagnola, dal Castello di San Giorgio a Piazza San Francisco. In grigio, il percorso che porta al Quemadero del Prado de San Sebastián. Sotto, sezione degli spazi liminali. Elaborazione degli autori.

E infine, guidati dal sindaco di San Pedro Mártir e dagli ufficiali giudiziari dei Venti, il consiglio comunale e la chiesa, con gli inquisitori e il procuratore, che insieme a diversi nobili, portavano il vessillo della fede [Montero de Espinosa 1820]. Oltre alla *Croce della guida*, sono state utilizzate diverse insegne con lo stesso scopo: stabilire una gerarchia e contrassegnare le sezioni. La teatralità è stata uno dei fattori chiave per il corretto svolgimento della cerimonia: i mezzi, gli strumenti e i *gadget* messi in scena hanno superato *l'opera d'arte totale*, costruendo una *città effimera* in cui è stato modificato l'uso delle campane (compresi i canti e le preghiere di varie confraternite e confraternite), sono stati utilizzati effetti visivi (tessuti, filigrane e candele) e la cerimonia è stata proclamata con varie processioni durante la settimana precedente, dimostrando il *trionfo della fede*. In altre parole, l'Auto de fe non solo trasforma la sequenza rituale definita dal recinto, dal percorso e dal centro, ma altera anche i parametri sensibili dell'intera città per una settimana.

3. Feria de Abril (1847)

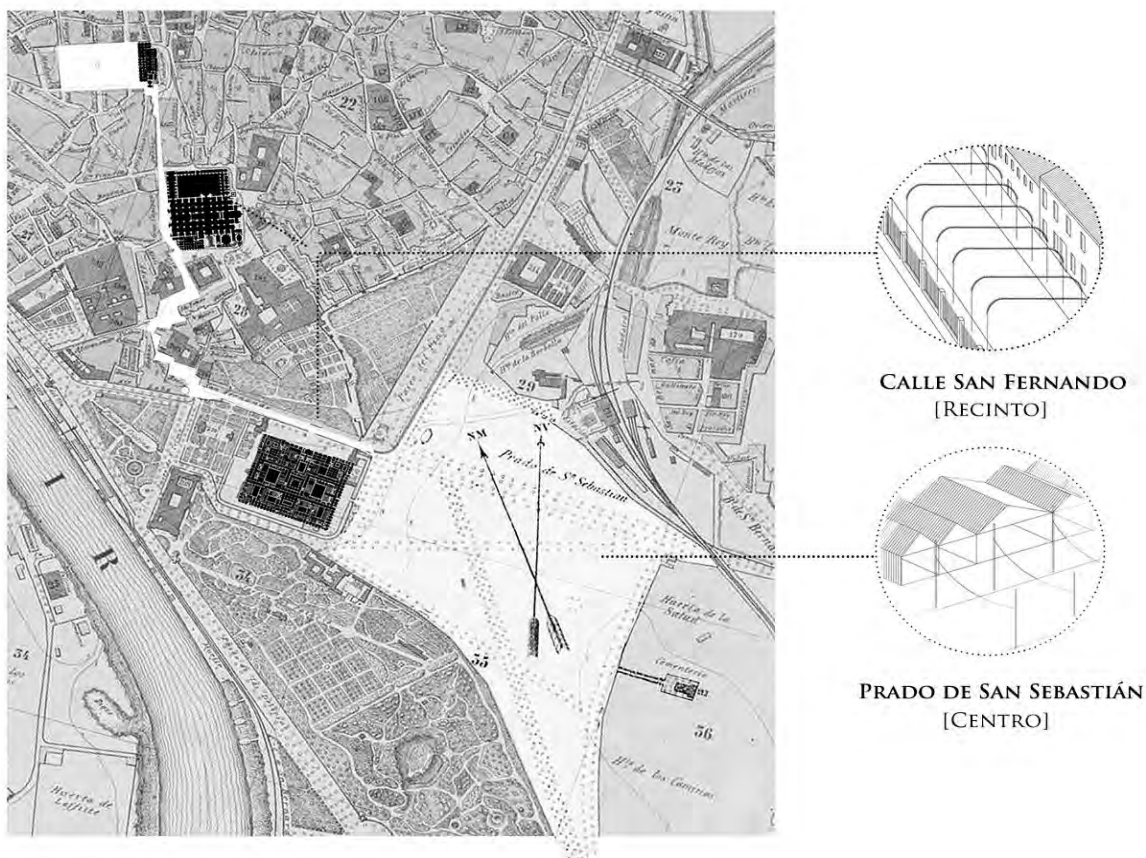
L'ultimo dei casi studiati si differenzia dai precedenti per la sua natura, essendo un rito festoso, giocoso e laico. Originariamente dedicata al mercato del bestiame, la Feria de Abril si è evoluta in una festa popolare dopo la guerra civile, ed è oggi una delle celebrazioni più popolari in Spagna. La sua posizione nel Prado de San Sebastián, dove si trovava fino al suo trasferimento nel 1973, potrebbe sembrare paradossale, dato che solo quattro decenni prima era una terra desolata dove fu costruito il Bruciatore dell'Inquisizione, con una presenza fisica significativa [Montoto 1919]. Il fatto che in pochi decenni *l'aura di morte* sia stata cancellata dallo spazio dimostra la versatilità degli spazi aperti, in cui scompaiono i riferimenti urbani: nonostante la frequente storia che mette in relazione il Prado con il cimitero di San Sebastián e le pratiche dell'Inquisizione, nel corso del XVI e XVII secolo è stato anche un luogo di svago e di saggio, dove sono finiti «i ritorni e le maschere che partivano dalla Plaza de San Francisco» [Montoto 1919, 8].

La celebrazione delle prime Fiere di aprile non si svolge solo nel vasto spazio vuoto fuori dal Prado, ma la vicina via San Fernando funge da sala urbana, decorata nello stile di un quartiere fieristico nonostante sia fuori dal recinto. Ciò significa che in essa si condensano tutte le caratteristiche di un lungomare haussmaniano, che ospita un edificio simbolico (la «Real Fábrica de Tabacos»), una grande sezione (costruita contemporaneamente alla fabbrica) e un collegamento con uno spazio festivo, con la presenza fondamentale della Porta Nuova o «di San Fernando». Questa porta segna il passaggio di due aree ma, lungi dall'essere un elemento di disturbo, viene presa come punto di riferimento scenico durante la celebrazione della Fiera: una volta demolita nel 1868 [Garmendia 1989, 173], fu sostituita da una struttura pedonale in ferro, e da porte tubolari ed effimere quando fu spostata nell'attuale quartiere fieristico «Los Gordaes». Nonostante sia un festival all'aperto di grande estensione, l'architettura, espressa sotto forma di porta, funge da riferimento spaziale e simbolico.

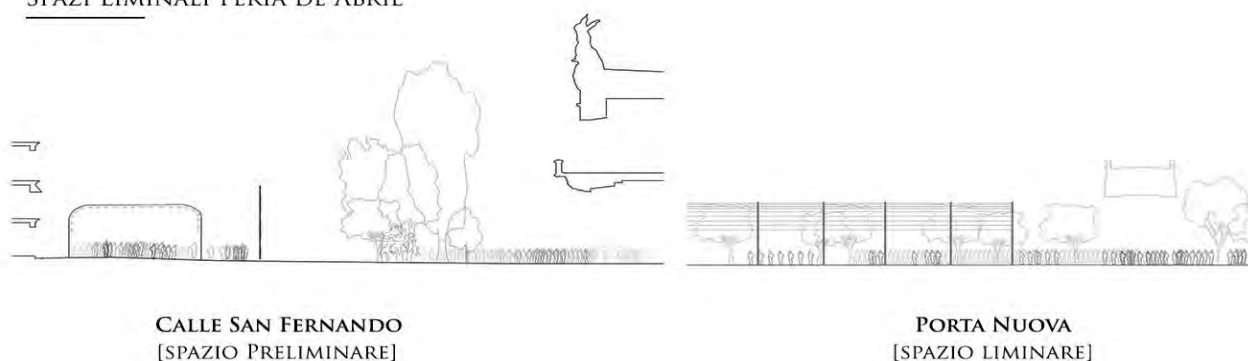
La dipendenza del rito con la porta rende indispensabile nelle Fiere successive l'assemblaggio di manufatti che assumono questa funzione di soglia. Una volta attraversato, nel Prado di San Sebastian le condizioni spaziali cambiano radicalmente: senza architetture che delimitino e *proteggano* l'ambiente, esso diventa uno spazio associato alla libertà. La solidità dei parametri urbani si trasforma in strutture leggere e rimovibili, in una griglia di strade percorribili solo durante la celebrazione del festival, in cui gli spazi pubblici e privati diluiscono tutte le loro barriere visive. La sovrapposizione di questi fattori condizionanti fa sì che si possa definire una sorta di «urbanistica effimera» [Mehrotra 2015] in cui l'azione del *passaggio* non è solo ciò che muove i partecipanti ma anche la città stessa si trasforma.

L'evoluzione della festa, da funzione commerciale o mercantile a festa ludica, coincide con un cambiamento sistemico in cui la *ricreazione* borghese diventa solo un altro esercizio di carattere urbano. La città sembra così appropriarsi di uno spazio fuori le mura per provare nuove funzioni ed esperienze attraverso strumenti scenici che vanno dall'illuminazione dello spazio pubblico a un sistema di infrastrutture effimere.

FERIA DE ABRIL - PRADO DE SAN SEBASTIÁN



SPAZI LIMINALI FERIA DE ABRIL

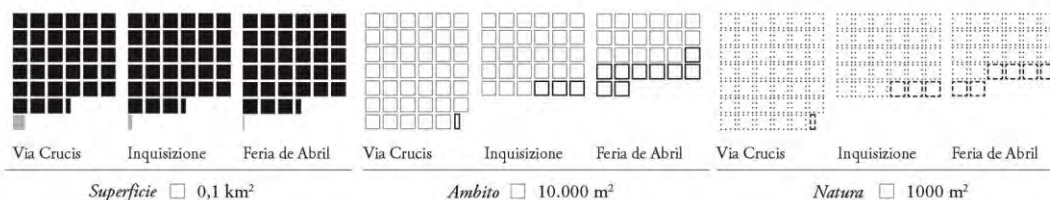


4: Sequenza urbana da Plaza Nueva al Prado de San Sebastián sulla base planimetrica di Padura y de la Vega, 1891. La celebrazione della Fiera di aprile al Prado de San Sebastián è il punto finale dell'asse borghese della città. In basso, sezione degli spazi liminali, con l'assenza di uno spazio post-liminale. Elaborazione degli autori.

ANALISI COMPARATIVA-PARAMETRICA

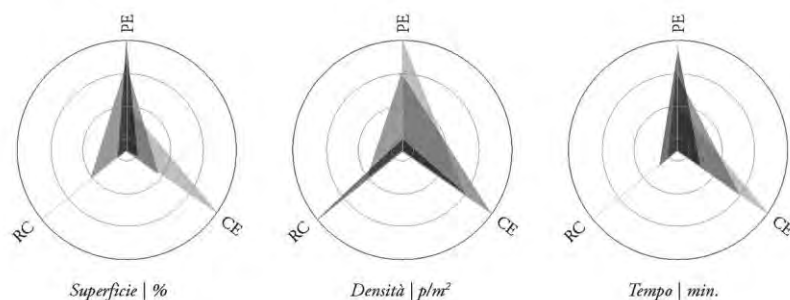
Parametri relativi

- centro storico
- rituale
- esterno
- interno
- pubblico
- privato



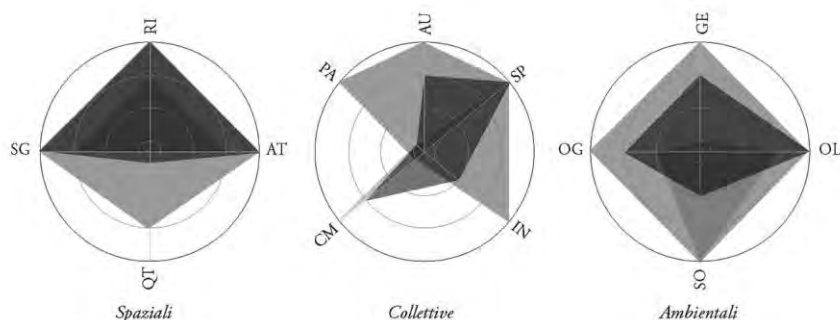
Parametri spaziali

- RC recinto
- PE percorso
- CE centro
- Via Crucis
- Inquisizione
- Feria de Abril



Risorse

- SG soglia
- RI riferimenti
- AT atmosfere
- QT quote
- PA principali attori
- AU ausiliari
- SP soggetti passivi
- IN interazione
- CM communitas
- OG oggetti
- GE gerarchia
- OL olfative
- SO sonori



5: Analisi parametrico-parativa dei tre casi studio. Elaborazione degli autori.

Conclusioni

Dopo aver sinteticamente rivisto le derive storiche dei tre riti, che vanno dal sacro e dal punitivo al festivo, è stata fatta una traduzione parametrica di ciascuno di essi.

Sono stati differenziati i parametri relativi in termini di superficie, portata e natura, alcuni parametri spaziali che analizzano l'intensità dei tre spazi paradigmatici dei riti e una valutazione di quelle *risorse teatrali* che danno vita ai riti. Per quanto riguarda i parametri relativi, la superficie richiesta per la Via Crucis spicca in relazione alla superficie del centro storico. Essendo il rito della maggiore spiritualità e del ricordo, ha una visibilità urbana più estesa rispetto agli altri casi. Lo studio dei parametri spaziali si traduce in una dinamica costituita da una maggiore presenza dei *centri* rispetto ai *percorsi* e ai *recinti*. Nei casi dell'Autodafé e della Feria de Abril, eventi i cui obiettivi sono formalizzati rispettivamente nella Plaza de San Francisco e nel Prado de San Sebastian, la superficie, la densità di occupazione e il tempo sono chiaramente superiori a quelli delle sequenze precedenti, mentre nel viacrucis della Cruz del Campo, i livelli sono più bassi perché il *centro* non è uno spazio ma un'architettura. Questa assenza di *rifugio* o di spazio delimitato fa sì che lo stato post-liminale passi improvvisamente, stabilendo un rapporto tra caratteristiche spaziali e

tempo: in luoghi irriconoscibili o non protetti, l'esperienza architettonica si riduce e l'occupazione si accelera, mentre negli spazi delimitati permette una maggiore densità di persone, un maggiore senso di appartenenza e, di conseguenza, un'occupazione più prolungata. La varietà delle risorse spaziali, collettive e ambientali rende difficile specificare alcuni parametri definiti, anche se è possibile osservare una maggiore intensità nei riti festivi, una intermedia in quelli punitivi e una minore in quelli sacri.

Oltre alle molteplici conclusioni che si possono trarre da un'analisi più approfondita dello studio parametrico-comparativo, questo contributo propone un percorso alternativo allo studio urbano come realtà statica. Le cartografie dinamiche mostrate nelle sezioni degli spazi liminali dimostrano che gli spazi urbani sono in continua trasformazione e che lo studio delle città può rappresentare, attraverso il disegno, quella costante trasformazione.

Bibliografia

- BLOCH, E. (1970). *A Philosophy of the Future*, Barcelona, Herder Editorial.
- ESTEBAN, P. (1996). *Circuitos penitenciales: Los Vía Crucis como sendas de perfección*, in «Indagación: revista de historia y arte», n. 2, pp. 67-90.
- GARMENDIA, J. M. S. (1989). *La puerta Nueva o de San Fernando*, in «Laboratorio de Arte», n. 2, pp. 173-182.
- JAPÓN, R. (2015). *El Auto de Fe de 1660: El Gran Teatro de la Muerte en Sevilla*, in «Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)», vol. 19, pp. 119-136.
- LEFEBVRE, H. (1978). *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península.
- LENZINI, F. (2017). *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*, Roma, Quodlibet.
- MIOLA, R. S. (2007). *Early modern Catholicism: an anthology of primary sources*, Oxford, Oxford University Press.
- BACHELARD, G. (1992). *L'Intuition de l'instant*, París, Livre de poche.
- MEHROTRA, R., VERA, F. (2015). *Reversibility: Desmontando la mega-ciudad efímera más grande del mundo*, in «ARQ Santiago», n. 90, pp. 14-25.
- SANTOS, M. (2000). *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo, razón y emoción*, Barcelona, Ariel.
- SALDARRIAGA, A. (2002). *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Fonti archivistiche

- MONTERO DE ESPINOSA, J. M. (1820). *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MONTOTO, L. (1919). *La calle de san Fernando y la Fábrica de tabacos: cartas al excmo. sr. d. Federico de Amores de Urbina*. Signatura HA/47306. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Frammenti narrativi. Il collage nella rappresentazione di architettura e città negli anni Sessanta

Narrative fragments. The collage in the representation of architecture and city in the Sixties

MANUELA PISCITELLI

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il collage e il fotomontaggio sono le tecniche di rappresentazione più caratteristiche e innovative utilizzate dalle avanguardie di architettura nella seconda metà del Novecento. Le città, spesso utopiche e visionarie, vennero rappresentate attraverso frammenti di immagini composte insieme per dare vita ad una narrazione con nuovi significati. L'articolo propone un'analisi delle innovazioni grafiche dell'epoca dal punto di vista delle tecniche di rappresentazione.

Collage and photomontage are the most characteristic and innovative representation techniques used by the architectural avant-garde in the second half of the 20th century. Cities, often utopian and visionary, were represented through fragments of images composed together to give life to a narration with new meanings. The article proposes an analysis of the graphic innovations of the time from the point of view of representation techniques.

Keywords

Narrazione grafica; collage; fotomontaggio.

Graphic narration; collage; photomontage.

Introduzione

Nella seconda metà del Novecento le avanguardie lavorarono con un atteggiamento di rottura rispetto ai tradizionali codici di progettazione, inserendosi con grande vivacità culturale in un clima generale di radicali trasformazioni nella società, nelle tecnologie, nei consumi. Tra le avanguardie dell'epoca, molti progetti sono accomunati da un'ironia dissacrante nei confronti di una società in cui i giovani cercavano spazi diversi da quelli che li avevano preceduti, in grado di soddisfare esigenze diverse rispetto alle generazioni precedenti. In contrapposizione con le rigide forme e composizioni dell'architettura tradizionale, la ricerca si orientò verso tutto ciò che era immateriale, effimero e mutevole, destinato ad una popolazione immaginata come nomade, che poteva riunirsi in città secondo aggregazioni libere e flessibili [Calvo 2007]. Queste visioni erano influenzate fortemente dai programmi spaziali, che spinsero ad una riflessione sull'architettura e sull'ambiente in spazi da colonizzare o ambienti inabitabili.

L'architettura radicale [Celant 1972] propose ricerche in una direzione 'utopica' che mostrano la necessità di un cambiamento globale nel modo di intendere la città e l'abitare, secondo un approccio diverso ed originale alla progettazione. L'affermazione dell'architetto Hans Hollein che 'tutto è architettura' legittimò l'annullamento dei tradizionali confini della disciplina, aprendo la via a sperimentazioni di ibridazioni dei linguaggi e dei codici visivi.

Questa rottura dei codici di progettazione si accompagnò ad un analogo ripensamento delle modalità di rappresentazione. Le città, spesso utopiche e visionarie, vennero rappresentate attraverso frammenti di immagini composte insieme per dare vita ad una narrazione con nuovi significati. Assemblando frammenti di immagini fotografiche e disegni in una sintesi visiva, corredata di segni e note a mano, gli architetti cercavano di rendere visibile un'operazione intellettuale di sovrapposizione e ricombinazione di diversi contenuti per dare luogo a nuovi significati. La circolazione di immagini fotografiche delle diverse parti del mondo fornì una maggiore consapevolezza delle sperimentazioni che le avanguardie stavano portando avanti, contribuendo a veicolare un nuovo linguaggio che si impose in differenti aree geografiche ed in breve tempo divenne il tratto distintivo delle rappresentazioni sperimentali dell'epoca [Buckley 2019].

1. Collage e fotomontaggio

Il collage può essere definito come la composizione di frammenti di immagini in una sintesi comunicativa nella quale i singoli elementi acquistano nuovi significati scaturiti dalla loro ricombinazione. Poiché gli elementi restano legati ai propri significati originari, hanno una componente espressiva capace di stimolare l'immaginazione dell'osservatore, in una continua oscillazione tra l'identità perduta e la nuova espressione visiva. Il collage infatti materializza quello che è un processo intrinsecamente legato al nostro modo di percepire e immaginare attraverso processi empatici di collegamento di immagini visive [Hughes 1980].

Il collage è portatore di tre livelli di significato: il primo è relativo all'identità dell'elemento originario ed alla sua storia, il secondo è il nuovo significato che l'elemento assume nella relazione con gli altri elementi della composizione, il terzo è il significato finale che acquisisce dopo la sua metamorfosi nella nuova entità di cui viene a far parte [Waldman 1992].

Il fotomontaggio può invece essere definito come la composizione di due o più fotografie o disegni in un'unica composizione nella quale risultano rappresentate coerentemente dal punto di vista geometrico. La differenza con il collage è dunque nella verosimiglianza e coerenza formale del prodotto finale.

Il primo utilizzo del collage in ambito artistico si deve all'opera di Pablo Picasso *Natura morta con sedia impagliata* del 1912, un collage di pittura ad olio, tela cerata, carta e corda su tela, nella quale diversi elementi appartenenti alla vita quotidiana vengono riutilizzati in una sintesi visiva che attribuisce nuovi significati allo spazio pittorico. Il collage fu infatti una delle tecniche concettuali più rilevanti nella ricerca cubista di frammentazione e sintesi della forma ed è stata ripresa da movimenti artistici successivi, come il futurismo italiano, il costruttivismo russo, il dadaismo e la pop art [Poggi 1992].

Questo bagaglio di tecniche e materiali per costruire nuovi significati partendo da frammenti di vita quotidiana fu raccolto dagli architetti negli anni Sessanta, che ne trassero una fonte di ispirazione per discostarsi dalle tradizionali tecniche di rappresentazione dell'architettura, non solo nelle forme progettate ma anche nel modo di comunicarle. Questa pratica può essere definita più genericamente "montaggio" con un richiamo alla produzione cinematografica, per l'attenzione agli aspetti narrativi del progetto che si configura a tutti gli effetti come una 'messa in scena' delle proprie idee. Infatti, sia nei casi in cui il materiale grafico è assemblato per dare vita a nuovi scenari, sia quando è scorporato dal proprio contesto originario per ottenere effetti di straniamento, l'operazione concettuale è sempre mirata alla costruzione di una sequenza narrativa in cui il processo di comunicazione non è meno importante di quello progettuale.

2. Narrazioni di città

La città come luogo dell'abitare umano fatto di stratificazioni, alterazioni, modifiche, cambi di destinazioni d'uso, configurazioni spaziali che si trasformano nel tempo, è per sua natura un collage di attività e frammenti di passato e presente in continua evoluzione. Tuttavia, non è tradizionalmente associata alla rappresentazione attraverso la tecnica del collage. Anzi, più spesso sono gli edifici stessi ad apparire come assemblaggi di elementi diversi piuttosto che la loro rappresentazione.

Nella nostra percezione dell'ambiente costruito, infatti, «una città non è mai vista come una totalità, ma come un aggregato di esperienze, animato dall'uso, dalla sovrapposizione di prospettive, dalla trasformazione della luce, dei suoni e degli odori. Allo stesso modo, un'unica opera di architettura è raramente sperimentata nella sua totalità (tranne che in forma grafica o di modello) ma come una serie di viste parziali ed esperienze sintetizzate. Le differenze di significato e di comprensione si trovano tra loro generando le idee, le forme, la natura e la qualità della percezione» [Holl 2006, 130].

La tecnica del collage e del fotomontaggio, il cui utilizzo era stato già sperimentato dalle avanguardie artistiche nei primi decenni del Novecento, negli anni Sessanta divenne parte inscindibile della progettazione per architetti come Hans Hollein, Arata Isozaki, Yona Friedman, e per i gruppi Archigram, Superstudio, Archizoom. Dal punto di vista tecnico, la disponibilità della stampa in offset che consentiva la riproducibilità su qualsiasi tipo di carta e formato, diede ulteriore impulso alla diffusione della tecnica del montaggio fotografico e del collage. L'assemblaggio di diversi contenuti deve però essere considerata un'operazione intellettuale ancor prima che fisica sul supporto della pagina, una sovrapposizione di idee, immagini, documenti, concetti derivati da altre discipline, selezionati, reinterpretati, trasferiti su un nuovo supporto e ricombinati per dare luogo a nuovi significati.



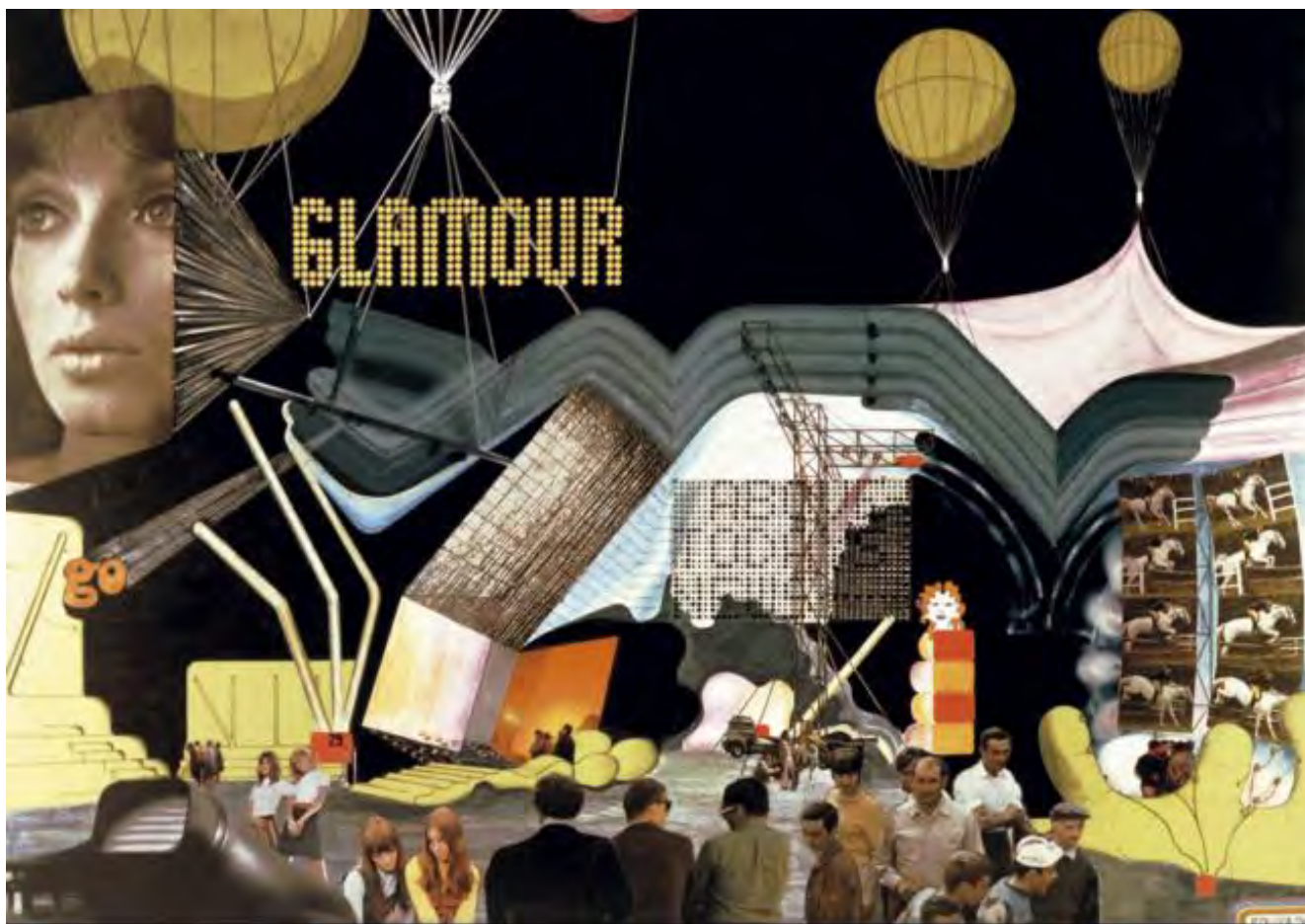
1: Hans Hollein, *Highrise Building, Sparkplug*, prospettiva, 1964. Museo MoMA.

MANUELA PISCITELLI

Hans Hollein, nella serie di opere intitolate *Transformations* utilizza la tecnica del collage per inserire un oggetto di uso quotidiano, ingrandito fuori scala, all'interno di un paesaggio che gli è completamente estraneo. In questo modo realizza immagini di forte impatto visivo che concettualmente esprimono la sua contrapposizione con la società attuale in modo ironico ed irriverente. Anche nei progetti successivi realizza immagini iconiche ottenute attraverso il collage di ritagli su fotografie che egli stesso realizzava, montando poi tutti i pezzi su un unico supporto cartaceo. Al di là della tecnica, che per tutti gli architetti dell'epoca è molto artigianale, l'operazione assumeva un significato concettuale di straniamento e decontestualizzazione degli oggetti.

Le narrazioni tra utopia e distopia di Superstudio e Archigram affrontano il rapporto tra spazio e materialità con riferimento ai collage tattili del Dadaismo e del Surrealismo ed il dinamismo spaziale del Bauhaus e del Costruttivismo. Il fotomontaggio diventa il mezzo che permette la giustapposizione di frammenti e significati non correlati nel contesto più ampio della città.

Nel progetto degli Archigram il segno grafico e tipografico si fondono e si integrano con il disegno e con la fotografia, con i colori sgargianti tipici della pop art, per trasmettere in primo luogo un'atmosfera, vitale e giocosa, che doveva caratterizzare la città nella loro visione. Il risultato è la creazione di un linguaggio del tutto nuovo ed originale, in cui convergono elementi dell'arte pop, del dadaismo, del futurismo, dei fumetti, della pubblicità, della biologia, della tecnologia, dell'elettronica, dell'industria [Sadler 2005].



2: *Instant City, Typical Night-time View*, Peter Cook, Archigram 1968 (© ARCHIGRAM ARCHIVES).

Peter Cook, uno dei fondatori del gruppo, riteneva che l'architettura dovesse attingere ad un vocabolario di forme esterne al proprio ambito, e la selezione ed il riutilizzo di materiale fotografico era un'espressione grafica tangibile di questo pensiero. Michael Webb invece spiega che mentre normalmente nei disegni di architettura l'inserimento delle persone serviva a dare il senso della scala del progetto, nelle loro tavole le figure di giovani donne e uomini dominano la composizione e le attribuiscono ulteriori significati. La scena urbana risulta dinamica, come composizione di linee disegnate, frammenti di fotografie di architettura, figure umane a varia scala. Il dialogo tra questi differenti elementi esprime il senso di indeterminatezza e le diverse configurazioni dinamiche che il progetto di città poteva assumere secondo la visione del gruppo [Shields 2014].

Il progetto inteso come narrazione partecipata o come evento trova la sua espressione materiale nella fusione dei diversi elementi, frammenti che si costituiscono come supporti di una narrazione che cambia in ogni composizione, in un'alternanza di sfondi, colori sgargianti ripresi dalla pop art, personaggi, elementi disegnati e testuali.

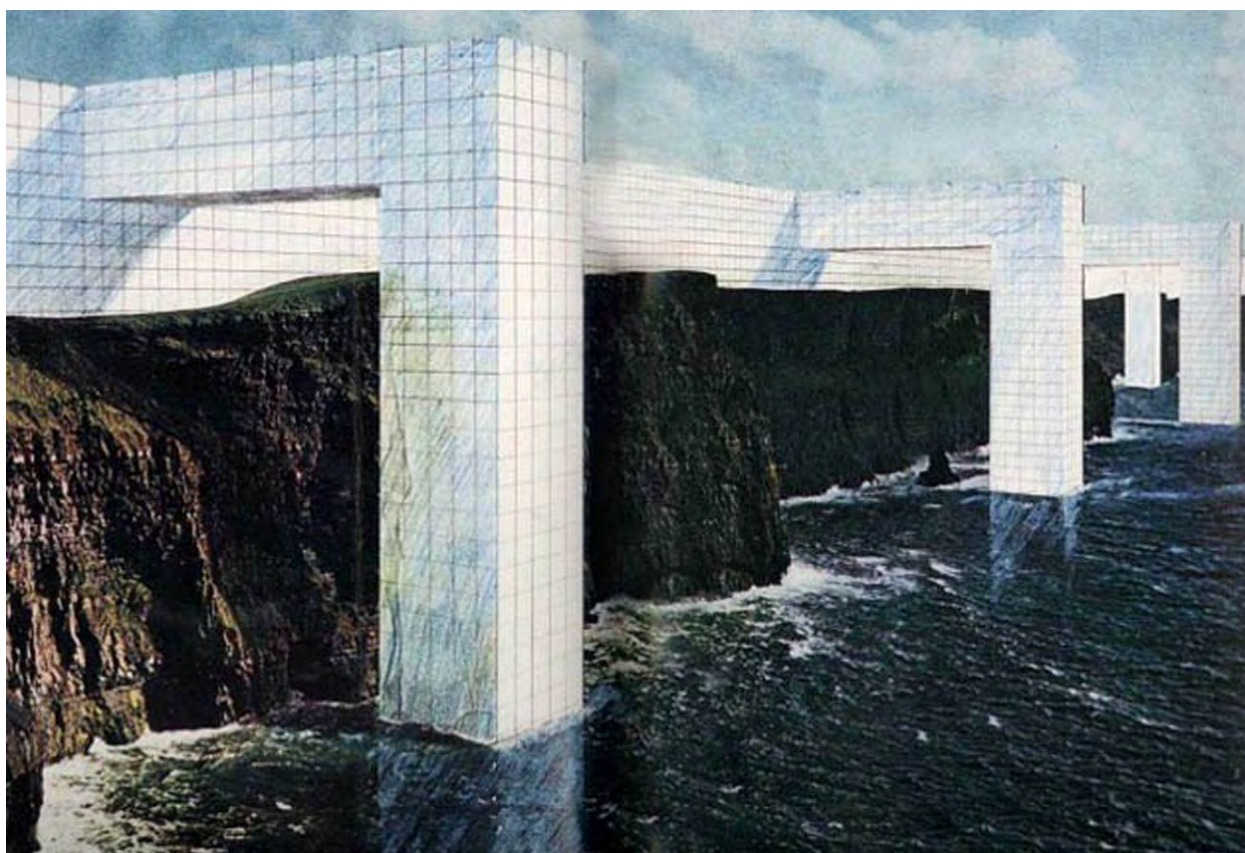
In Italia, la tecnica del fotomontaggio contraddistingue negli stessi anni la ricerca del gruppo di avanguardia Superstudio. Come gli Archigram la loro ricerca predilige l'indeterminatezza, mentre si discosta dal gruppo inglese per la critica alla società dei consumi. La tecnica grafica principalmente utilizzata dal gruppo è quella del fotomontaggio, strumento espressivo per progetti utopici caratterizzati da una dimensione prettamente speculativa e visionaria, come il caso del *Monumento Continuo*, vedute di paesaggi urbani e naturali attraversati da una gigantesca scacchiera, asettica ed uguale a se stessa, che corre lungo tutto il pianeta fagocitando architetture, paesaggi e monumenti, negando qualsiasi prospettiva urbanistica che risulta inesorabilmente schiacciata dai blocchi squadrati del Monumento. In tal modo, queste visioni si pongono ad un livello intermedio tra ragioni progettuali e pura estetica, tra architettura ed opera artistica fine a sé stessa. Dal punto di vista della tecnica di rappresentazione, la narrazione si avvale del fotomontaggio a partire da fotografie prese da riviste coeve, che se di piccole dimensioni venivano fotografate e ristampate in scala maggiore, con una conseguente diminuzione del livello di dettaglio. La scelta delle immagini privilegiava le fotografie in cui era più facile individuare il punto di fuga, che veniva utilizzato per sovrapporre all'immagine parti disegnate a matita o a china su carta lucida, che risultavano così coerenti sul piano della costruzione geometrica della vista prospettica. Il gruppo utilizzava due tecniche grafiche per fondere disegno e fotografia: la sovrapposizione del disegno alla fotografia oppure l'incisione di quest'ultima con l'inserimento del disegno nella parte rimossa [Lampariello 2016].

L'obiettivo era ottenere una rappresentazione il più possibile realistica, per quanto di un progetto certamente non destinato alla realizzazione e provocatoriamente distopico. In tal senso, il loro fotomontaggio si discosta concettualmente dai collage degli Archigram in cui l'effetto era volutamente sorprendente e irrealistico, e le composizioni erano per lo più prive di sfondo per sottolineare l'adattabilità del progetto, che nella maggior parte dei casi si può definire atopico, a qualsiasi contesto. Risulta più simile dal punto di vista della tecnica di rappresentazione e del risultato estetico ai fotomontaggi di Hollein, con i quali però non condivide la ricerca dello straniamento dell'oggetto di uso comune decontestualizzato.

MANUELA PISCITELLI

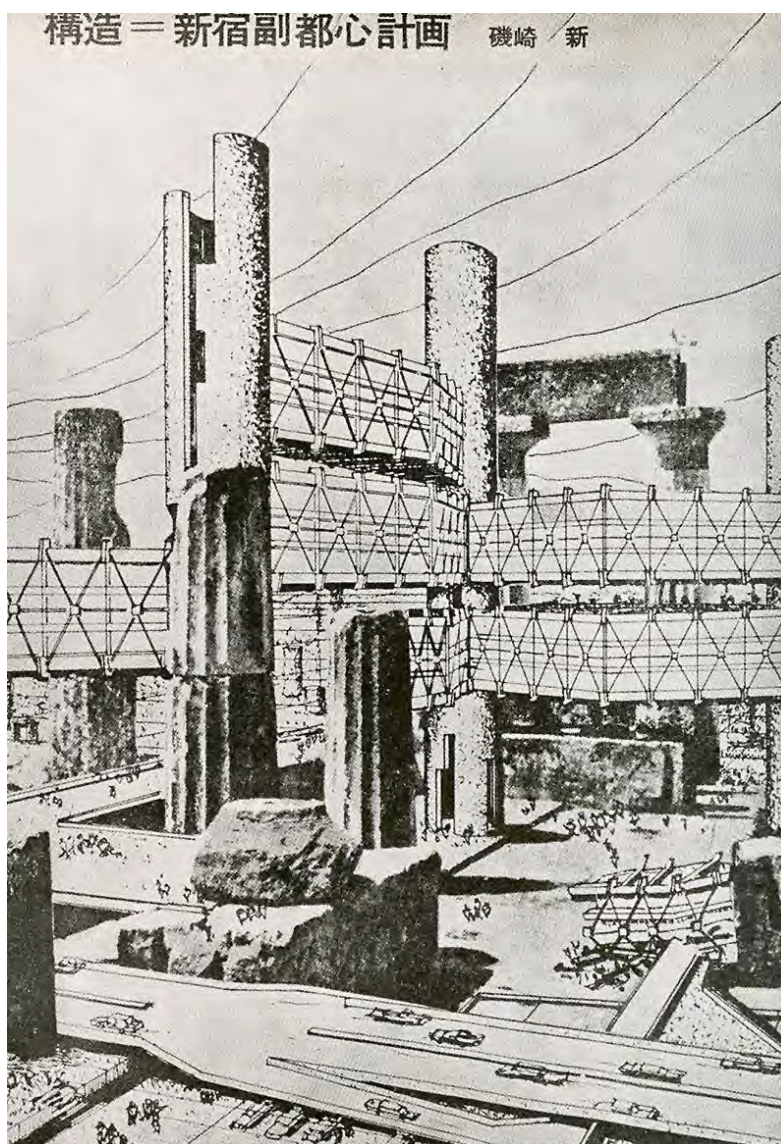


3: Superstudio, *Il Monumento Continuo*, 1969.



4: Superstudio, *Il Monumento Continuo*, 1969.

Nello stesso periodo, ricerche espressive analoghe si ritrovano nell'ambito del metabolismo giapponese. Il fotomontaggio di Arata Isozaki *Future city* raffigura la città come un luogo onirico e atemporale, nel quale si sovrappongono elementi appartenenti a culture di epoche differenti. Ancora una volta, possiamo notare come la tecnica grafica esprima la materializzazione di un pensiero, nel quale il collage dà forma materiale all'idea della coesistenza di epoche differenti all'interno della città. «L'immagine raffigura la città come il luogo in cui sorgono, si sovrappongono e muoiono molti cicli di vita di culture diverse. In questo affiancamento del declino già in corso (architettura classica occidentale) al futurismo (architettura metabolista giapponese) e il suo futuro (parti del nuovo schema in parte già crollato), il periodo storico appare compresso» [Schalk 2014, 281]. Con tutti gli autori già citati Isozaki condivide l'approccio interdisciplinare al progetto, visibile sia nel repertorio formale a cui attingeva nella composizione, sia nelle modalità di comunicazione, per le quali uno dei principali riferimenti era rappresentato dai quadri cubisti realizzati con la tecnica del collage.



5: Arata Isozaki. *Future city (incubation process)*, 1962.

È infine da sottolineare come le immagini prodotte, in tutti gli esempi citati, erano realizzate con l'obiettivo di circolare (durante mostre, dibattiti, presentazioni e su riviste di nicchia) per alimentare il dibattito sull'architettura e sul modo di abitare. Estraendo il materiale fotografico dalle riviste e ricomponendolo attraverso il collage, i progettisti lo rimettevano in circolazione in nuove forme e con nuovi significati, alimentando un processo di circolazione di immagini ma soprattutto di idee a livello globale.

Conclusioni

Gli esempi qui proposti attingendo ad esperienze prodotte in differenti aree geografiche e culturali, mostrano come negli anni Sessanta ci sia stata una comunione di intenti espressivi a livello globale, accomunati dalla volontà di rottura degli schemi che fino ad allora avevano caratterizzato la rappresentazione del progetto architettonico. Questo rinnovamento espressivo ha veicolato nell'architettura le ricerche operate dalle avanguardie artistiche fin dal primo Novecento e le coeve sperimentazioni in campo grafico e tipografico. Gli aspetti narrativi acquistano centralità come parte integrante della visione che si propone attraverso l'opera e che proprio nell'immaginario della narrativa grafica trova la sua ragione di esistere, soprattutto nei progetti non destinati alla realizzazione. La modalità in cui i contenuti venivano presentati era funzionale all'intento comunicativo, in una stretta relazione tra la teoria architettonica e la sua rappresentazione e comunicazione ad un pubblico di nicchia interessato al dibattito. Proprio perché in molti casi si tratta di progetti utopici, l'interesse è rivolto a veicolare il proprio pensiero, e dunque al rinnovamento delle tecniche espressive e del linguaggio grafico. In particolare, le nuove tecniche del collage e del fotomontaggio, che riuscivano a riprodurre suggestivamente l'operazione concettuale di ricomposizione di frammenti narrativi in un nuovo ordine, hanno precorso quella ibridazione tra media che con l'avvento del digitale è diventata una pratica consueta di rappresentazione.

Bibliografia

- BUCKLEY, C. (2019). *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s*. USA, University of Minnesota press.
- CALVO, M.W. (2007). *Archigram / Metabolism. Utopie negli anni Sessanta*, Napoli, Clean.
- CELANT, G. (1972). *Radical Architecture*. In: *Italy: The New Domestic Landscape*, exhibition catalogue, New York, Museum of Modern Art, pp. 380-387.
- HOLL, S., PALLASMAA, J. AND PEREZ-GOMEZ, A. (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* San Francisco, William Stout Publishers.
- HUGHES, R. (1980). *The Shock of the New – Art and the Century of Change*, London, Thames and Hudson.
- LAMPARIELLO, B. (2016). Il «discorso per immagini» di Superstudio: dal Monumento Continuo alla Supersuperficie, 1968-1971, in «ArchHistor», III, n. 5, pp. 107-137.
- POGGI, C. (1992). *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, Yale University.
- SADLER, S. (2005). *Archigram: Architecture without architecture*. Cambridge, MIT Press.
- SEITZ, W. C. (1961). *The Art of Assemblage*. New York, The Museum of Modern Art.
- SCHALK, M. (2014). *The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience*, in «Arts», 3, pp 279-297.
- SHIELDS, J.A.E. (2014). *Collage and architecture*, New York, Routledge.
- WALDMAN, D. (1992). *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams.

Città stratificate. Fotografia e montaggio nella rappresentazione dello spazio urbano

Layered cities. Photography and montage in the representation of urban space

NICOLÒ SARDO

Università di Camerino

Abstract

Il contributo indaga l'uso del montaggio fotografico nelle rappresentazioni della città. Già a partire dagli anni '20 la costruzione dell'immagine attraverso la composizione di frammenti fotografici si è mostrata capace di raffigurare con efficacia la complessità degli spazi urbani, riuscendo nello stesso tempo a presentarsi – attraverso la costruzione di speciali «cartografie» – sia come interpretazione visuale della città esistente sia come costruzione astratta di un'«idea» di città.

The contribution investigates the use of photographic montage in representations of the city. Already since the 1920s the construction of the image through the composition of photographic fragments has shown itself capable of effectively depicting the complexity of urban spaces, at the same time succeeding in presenting itself – through the construction of special 'cartographies' – both as a visual interpretation of the existing city and as an abstract construction of an 'idea' of the city.

Keywords

Rappresentazione urbana, montaggio fotografico, sovrapposizione di immagini.

City Representation, Photomontage, Overlapping Pictures.

Introduzione

Il «montaggio» di immagini – utilizzato sotto varie forme – si è mostrato sin dalle sperimentazioni delle avanguardie dei primi decenni del Novecento come uno degli strumenti d'elezione per la rappresentazione.

Di volta in volta – e con modalità diverse – la costruzione dell'immagine attraverso l'uso di frammenti dimostra una speciale capacità nel rappresentare lo spazio urbano.

Il montaggio riesce a mostrare l'eterogeneità della città, della sua struttura fisica, ma anche dei suoi aspetti «esperienziali». Le immagini riescono così a superare alcuni limiti legati alle raffigurazioni più tradizionali e istituiscono letture e analisi della complessità urbana.

Ma il montaggio viene utilizzato anche per comporre rappresentazioni astratte e ideali di città: l'assemblaggio di frammenti viene piegato per costituire nuovi significati.

Il frammento viene «riconosciuto»; ma simultaneamente sfugge, si allontana, per ritornare ad indicare altro, per costruire una realtà diversa: «L'immaginario implica un'emancipazione rispetto alla determinazione letterale, l'invenzione di contenuti nuovi, *spostati*, che introducono una dimensione simbolica» [Wunenburger 2008, 19].

Quello che importa non è più un presunto rapporto con la realtà; e la nuova costruzione aspira a superare anche l'esigenza di simulazione: «Divenendo oggetto teorico, la fotografia perde la sua specificità di medium» [Krauss 2005, 52]. Viene così fondata un'immagine come

NICOLÒ SARDO

possibilità di superare la realtà data. In tal modo viene messo in discussione il processo stesso di generazione delle immagini: una genesi che non si svolge più a partire dal momento percettivo ma che, invece, lo costituisce.

E tali meccanismi sono inoltre insiti nella stessa concezione modernista dell'architettura e della città: «“Simultaneità”, “compenetrazione”, “sovrapposizione”, “ambivalenza”, “spazio-tempo”, “trasparenza”: questi termini, e altri analoghi, sono spesso impiegati come sinonimi [...] Queste sono, si crede, le specifiche caratteristiche formali dell'architettura contemporanea» [Rowe 1990, 147].

1. Il montaggio di frammenti

Il montaggio nasce sostanzialmente insieme alla fotografia, inizialmente soprattutto per superare limiti tecnici. ma ben presto utilizzato anche per finalità espressive con il chiaro scopo di costituire vere e proprie simulazioni, mettendo subito in discussione l'assunto stesso della fotografia come specchio della realtà.

Édouard Baldus, uno dei cinque fotografi coinvolti nel 1851 nella *Mission Héliographique* nella documentazione del patrimonio architettonico francese, per diverse immagini utilizza l'assemblaggio di più riprese con la finalità di risolvere limiti legati all'esposizione o all'angolo di campo degli obiettivi utilizzati [Fanelli 2009, 223]. Tra le immagini più significative di Baldus quella relativa alla *Chiesa di Notre-Dame a Beaune* e quella del *Chiostro di Saint-Trophime*: nella prima vengono utilizzati per la stampa due calotipi, nella seconda ben dodici calotipi, superando così difficoltà legate all'esposizione, all'inquadratura e alla profondità di campo [Malcom 1994].

È indubbio come l'uso del montaggio sia un processo che possiamo ritrovare nelle diverse forme artistiche e che le caratterizza: «La tecnica del collage, l'arte di assemblare frammenti di immagini preesistenti in modo tale da far nascere una nuova immagine, è la più importante innovazione artistica di questo secolo [il Novecento]» [Simic 2005, 44].

Sicuramente uno dei lavori di costruzione di un nuovo immaginario urbano è quello presentato da Paul Citroen nel 1923 nella serie di fotomontaggi *Metropolis* [Stierli 2018, 32-79].



1: a) Paul Citroen, *Metropolis*, 1923; b) Marianne Brandt, *Unsere irritierende Großstadt* (La nostra irritante metropoli), 1926; c) Kazimierz Podsadecki, *City - Mill of Life*, 1929.

Citroen, allora studente del Bauhaus e sicuramente influenzato anche dalle opere di Raoul Hausman, esibisce una caotica città composta da circa 200 ritagli tratti da cartoline e riviste; un lavoro complesso e affascinante che sin da subito ebbe un'incredibile fortuna influenzando il panorama culturale dell'epoca: László Moholy-Nagy pubblicherà nel 1925 il più conosciuto tra questi collage nel suo *Malerei Fotografie Film* con il titolo *La città e la didascalia* «L'esperienza del mare di pietra è qui esaltata sino al gigantesco» [Moholy-Nagy 2010, 105].

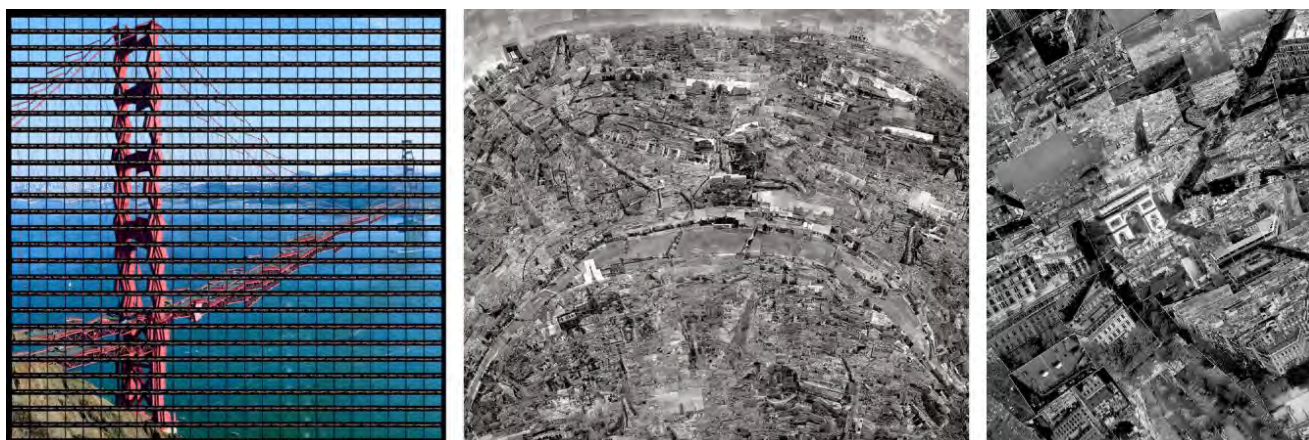
Sempre nell'ambito del Bauhaus non si possono non citare i fotomontaggi realizzati nel 1926 da Marianne Brandt, studentessa prima a Weimar e successivamente collaboratrice di Moholy-Nagy a Dessau: significativo, già nel titolo, il collage *Unsere irritierende Großstadt* (La nostra irritante metropoli).

Sulla scia del lavoro di Citroen e di Brandt si colloca anche il polacco Kazimierz Podsadecki con il fotomontaggio del 1929 *City the Mill of Life*, dove è evidente ancora una volta l'approccio dadaista dei fotomontaggi sperimentali di Hausman. E anche l'opera di Karel Teige si può associare a questa tendenza, anche se per l'artista cecoslovacco l'architettura e il paesaggio non sono mai il soggetto principale ma si configurano come «scenografie» [Švácha-Dluhosch 1999].

Il montaggio di riprese parziali ricomposte successivamente per produrre un'immagine di sintesi è un'operazione portata avanti da diversi autori anche contemporanei. L'edificio (o lo spazio della città) viene decostruito – e dove l'atteggiamento dadaista viene accostato ad una visione cubista – da riprese parziali o realizzate da diversi punti di vista. Tra gli esempi più interessanti di questo processo è sicuramente l'opera di Thomas Kellner: la costruzione dell'immagine parte da un attento progetto di «scansione»; e la rappresentazione finale è ottenuta dalla sovrapposizione delle strisce di pellicola [Kellner 2003].

Un approccio che si può avvicinare a quello di Kellner è quello presentato da Maurizio Galimberti dove la particolare indagine visiva fatta di porzioni del campo visivo viene concretizzata tecnicamente attraverso singole immagini Polaroid successivamente accostate: la composizione vuole mettere maggiormente in evidenza l'aspetto dinamico della visione e la sincronicità nella presenza simultanea di punti di vista diversi [Galimberti 2005].

Il frammento è anche alla base delle complesse costruzioni di Joan Fontcuberta: nei suoi *Googlegrams* congega immagini montando digitalmente migliaia di fotografie estratte da quell'immenso serbatoio che è, appunto, Google: il risultato è una immagine composta da

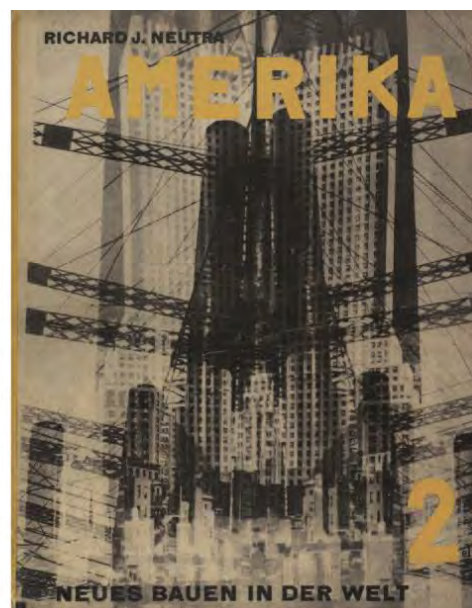


2: a) Thomas Kellner, *Afternoon at Golden Gate Bridge, San Francisco, 2004*; b-c) Sohei Nishino, *Paris, 2007-2008*, vista generale e dettaglio.

NICOLÒ SARDO

«pixel» costituiti da altre immagini [Fontcuberta 2018]. Se negli autori sin qui analizzati l'interesse è soprattutto quello di presentare una lettura dello spazio urbano, senza alcuna volontà di mimesi, altri fotografi mettono in atto le loro costruzioni con la precisa determinazione di presentare immagini sicuramente «sintetiche», ma in qualche modo verosimili. L'artista più importante da questo punto di vista è Andreas Gursky: il fotografo tedesco, allievo di Hilla e Bernd Becher, opera utilizzando la manipolazione digitale delle riprese fotografiche; e attraverso elaborazioni – che comportano anche la rimozione, lo «smontaggio», e lo spostamento di elementi – costituisce immagini (quasi sempre di grande formato) di una realtà «corretta» ma in qualche modo plausibile [Andreas Gursky 2008].

Tra le costruzioni di raffigurazioni urbane più affascinanti degli ultimi anni ci sono certamente quelle di Sohei Nishino: il fotografo giapponese realizza da alcuni anni nei suoi *Diorami* «riproduzioni» delle principali città del mondo proprio a partire da frammenti costituiti sempre da riprese fotografiche. La figurazione che ne scaturisce – sicuramente debitrice nei confronti della *Metropolis* di Citroen – nel suo sviluppo manca di qualsiasi volontà realistica: le «mappe» emergono piuttosto come collage mnemonici di un'ideale rappresentazione delle città raffigurate. Inoltre, la peculiare composizione invita ad una visione che si compie per fasi: dalla «cartografia» generale vista a distanza, avvicinandosi si scoprono i dettagli delle centinaia di frammenti di cui è composta: una visione che sembra evocare inizialmente una vista a volo d'uccello della città, ma che si dimostra come il risultato dell'addensarsi di un lavoro di «scansione» fotografica che Sohei Nishino sviluppa per mesi sulla città analizzata [soheinishino.net/dioramamap (luglio 2020)].



3: a) Jan Kamman, *Fabbrica Van Nelle* (progetto di Johannes Brinkman en Leendert van der Vlugt), Rotterdam, 1930; b) El Lissitzky, Copertina per il libro *Amerika* di Richard Neutra, 1930.

2. La sovrapposizione di fotogrammi

Anche l'esposizione multipla – o, più comunemente, la stampa sullo stesso supporto di due fotogrammi – fa parte dei processi messi in atto dalla tecnica fotografica.

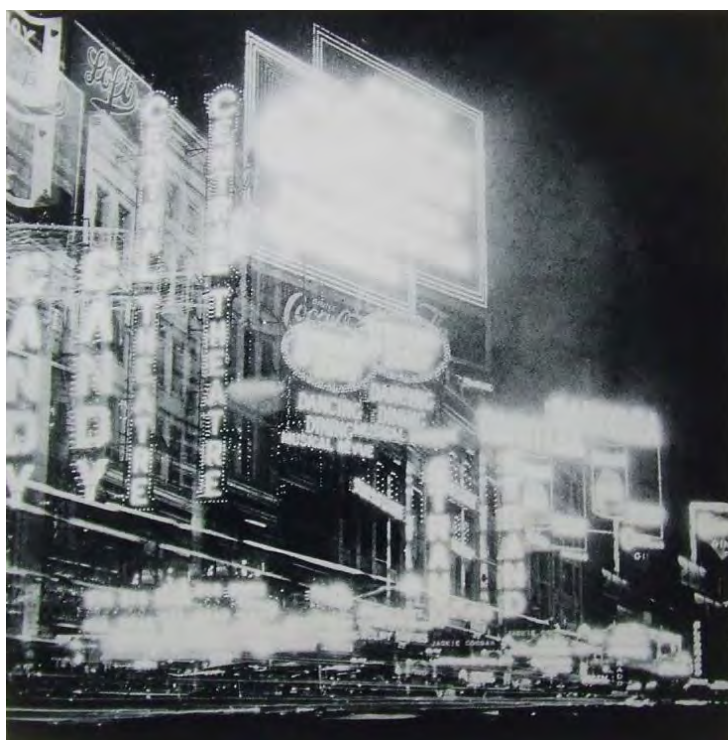
Già a metà dell'Ottocento, Gustave Le Gray utilizzava due lastre esposte diversamente – in modo da avere una perfetta resa sia per il cielo sia per il resto dell'immagine – per stampare i

suoi paesaggi marini. Qualche decennio dopo queste tecniche furono utilizzate da diversi fotografi per far «apparire» fantasmi nelle fotografie [Mormorio 2011, 84-91].

La sovrapposizione di differenti riprese viene utilizzata dal fotografo olandese Jan Kamman alla fine degli anni Venti per raffigurare la fabbrica Van Nelle di Rotterdam. Una di queste immagini viene scelta e pubblicata da László Moholy-Nagy nel «bauhausbücher» n. 14 nel 1929 – *Von Material zu Architektur* – con l'eloquente ed evocativa didascalia: «Attraverso due fotografie sovrapposte (negativi) emerge l'illusione di penetrazione spaziale che forse la prossima generazione sarà in grado di sperimentare nella realtà» [Moholy-Nagy 1929, 236].

Moholy-Nagy parla di sovrapposizioni fotografiche anche nel suo volume *Vision in Motion* del 1947: «Such superimpositions overcome space and time fixations and unite strange and diverging subjects into new entities. They transpose insignificant singularities into meaningful complexities, banalities into vivid illumination. The transparent quality of the superimpositions often suggests transparency of content as well, revealing unnoticed structural qualities in the object» [Moholy-Nagy 1947, 210]. El Lissitzky utilizza un'immagine composta di architetture per la copertina per il libro di Richard Neutra *Amerika* del 1930; e l'uso della doppia esposizione la si trova anche in alcune delle immagini che Edward Steichen dedica all'Empire State Building (*The Maypole*, 1932).

Spesso è la «luce» a diventare metafora della città moderna: non sono rari gli esempi di immagini fotografiche ricavate attraverso riprese multiple notturne che amplificano la dinamicità associata ad una rinnovata visione degli spazi. Erich Mendelsohn nel suo *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, insieme alle sue fotografie, pubblica un'immagine particolarissima realizzata nel 1924 dal regista Fritz Lang: attraverso una doppia esposizione viene presentata una vista notturna di New York dove la città viene delineata attraverso le insegne luminose di Broadway. [Mendelsohn 1928; Cohen 1995]. Non dissimile è l'approccio



4: a) Fritz Lang, *Broadway*, 1924 (da: Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1928; b) Man Ray, *La Ville*, 1931.

NICOLÒ SARDO

di un altro regista – il russo Roman Karmen – che nel 1927 fotografa la città di Mosca illuminata in occasione del decennale della rivoluzione sovietica.

Le opere di questi due registi non sono casuali considerando come nel cinema l'uso della sovrapposizione di immagini (insieme al montaggio vero e proprio) viene utilizzato negli stessi anni per la rappresentazione della complessità urbana: emblematico il film sovietico *L'uomo con la macchina da presa* (Человек с киноаппаратом, Unione Sovietica 1929) dove il regista Dziga Vertov utilizza esposizioni multiple e «split screen» per raccontare gli avvenimenti della città: una città ideale – «composta» da riprese effettuate a Mosca, Kiev e Odessa – che viene esplorata e raccontata nell'arco di una giornata dal cineoperatore. Il rapporto preferenziale nel cinema nell'uso di «sovrapposizioni» viene sottolineato anche da Moholy-Nagy che parlando dell'unione di fotografie diverse – che considera, nel 1927, «ancora primitivo, manuale» – sottolinea come «con l'intervento di proiezioni e di nuovi procedimenti di stampa si potrà svolgere ben presto meccanicamente. In parte ciò succede già nella prassi cinematografica attuale: attraversamento con raggi luminosi; prolungamento di una scena nell'altra; sovrapposizione di scene diverse» [Moholy-Nagy 2010, 35].

La luce diventa l'unica protagonista per Man Ray nella suggestiva visione de *La ville* (1931) in cui viene restituita una Parigi costituita solo di allestimenti luminosi: nell'opera, commissionata dalla Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité, scompare ogni traccia delle costruzioni che lasciano spazio al vortice di luce in cui resta riconoscibile solo la forma della Tour Eiffel delineata dal progetto illuminotecnico di Fernand Jacopozzi.

Per Michael Wesely, fotografo tedesco contemporaneo, è invece il trascorrere del tempo a produrre immagini composte dalla sovrapposizione delle modificazioni che intercorrono negli spazi urbani. Attraverso l'uso di una fotocamera fissa, e con riprese temporizzate che si prolungano anche per anni, ottiene rappresentazioni in cui si depositano i segni dei cambiamenti di città come Berlino o New York [Wesely 2004].

Anche per Thomas Weinberger la realizzazione della raffigurazione procede da sovrapposizioni di riprese fotografiche fatte dallo stesso punto di vista ma in momenti diversi della giornata: le sovrapposizioni attuate nel suo progetto *Synthesen* prendono le mosse da diverse condizioni di luce – naturale e artificiale – e producono immagini spiazzanti degli ambiti urbani dove è la luce a mettere in discussione il procedere stesso del tempo [Weinberger 2008].



5: a) Michael Wesely, *Potsdamer Platz, Berlin* (27.3.1997 – 13.12.1998); b) Idris Khan, *The Houses of Parliament, London* 2012.

Anche l'artista britannico Idris Khan lavora utilizzando la sovrapposizione di immagini (non raramente tratte da altri autori): il risultato è una stratificazione di tratti che ricordano in alcuni casi i fitti tratti delle *Carceri* piranesiane [Khan 2017].

La stratificazione è un processo utilizzato anche da Paolo Rosselli per rappresentare gli spazi delle città europee. Nei lavori che costituiscono il progetto *Sandwich digitale* però gli elementi che definiscono l'immagine sono eterogenei; alle riprese fotografiche dei luoghi vengono sovrapposte le rappresentazioni cartografiche delle stesse: «realità» prospettica e mappa condividono lo stesso spazio visivo consegnando all'osservatore una speciale raffigurazione degli spazi urbani [Rosselli 2009].

3. Altre costruzioni

Naturalmente non si può non considerare anche tutti quegli esempi in cui la fotografia si interseca con altri medium nella rappresentazione della città. Fotografia e disegno si sono trovati non di rado a condividere lo spazio del pensiero progettuale.

Le motivazioni sono spesso quelle di simulare una realtà, di pre-visualizzare l'idea progettuale. Ma non raramente, la costruzione utilizza disegno e fotografia per definire contesti teorici in cui l'eventuale «realismo» non è funzionale ad un inganno quanto piuttosto a compiere uno spiazzamento nell'osservatore.

Dalle «manipolazioni» di Le Corbusier [Colomina 1994] ai fotomontaggi di Mies van der Rohe [Mies van der Rohe 2017], dalle rappresentazioni utopiche dei gruppi radicali italiani come Superstudio alle sperimentazioni urbane di Rem Koolhaas, il fotomontaggio ha sempre avuto un rilievo fondamentale nella conformazione dell'immaginario: a rappresentazioni talvolta astratte e ideogrammatiche si affiancano raffigurazioni complesse e «realistiche» come quella di Oscar Nitzschke e Hugo Herdeg per il progetto della *Maison de la Publicité* di Parigi del 1936.

Conclusioni

Appare chiaro come sin dalle origini la fotografia, mettendo in discussione l'assunto di rappresentazione oggettiva della realtà, abbia messo in atto tutta una serie di procedimenti capaci di trasformarla in strumento di «interpretazione» e «costruzione» della realtà stessa.

La fotografia non è così una testimonianza ma, piuttosto, un vero e proprio congegno creativo e progettuale: «Se vediamo due o più figure che si sovrappongono parzialmente, e ciascuna prende come sua parte sovrapposta in comune, siamo di fronte a una contraddizione di dimensioni spaziali. [...] Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Lo spazio non solo regredisce, ma fluttua in un'attività continua» [Kepes 1971, 81].

La città, che con le sue complessità, ha sempre richiesto una particolare tensione per essere rappresentata e narrata, trova in queste operazioni una struttura a lei congeniale.

Uno strumento capace anche di idealizzare la città ed arrivare ad «immaginarla». E il frammento diventa capace di diventare l'emblema stesso di queste azioni e simbolo dei meccanismi dell'eterogenea raffigurazione. In questo sta la sua forza.

Bibliografia

Andreas Gursky: *Architecture* (2008), a cura di R. Beil R, S. Feßel, Ostfildern, Hatje Cantz.
BOURRIAUD, N. (2004). *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia Books.
Camera construct: Photography, Architecture and Modern City (2012), a cura di A. Higgott, T. Wrany T., London, Routledge.

NICOLÒ SARDO

- COHEN, J.-L. (1995). *The Eye of Mendelsohn*, in Id., *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, Paris, Flammarion, pp. 85-98.
- COLOMINA, B. (1994). *Privacy and Publicity*, Cambridge MA-London, The MIT Press.
- Concrete. *Fotografie und Architektur*, a cura di D. Janser, T. Seelig, U. Stahel, Zürich, Scheidegger & Spiess.
- Fiction and Fabrication: Photography of Architecture after the Digital Turn* (2019), a cura di P. Gadanho, München, Hirmer.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza.
- FINEMAN, M. (2012). *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- FONTCUBERTA, J. (2018). *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi.
- GALIMBERTI, M. (2005). *Metacittafisica*, Roma, Contrasto.
- GIERTSBERG, F. (2009). *Il Vinex Photo Project*, in *Fotografia e committenza pubblica: esperienze storiche e contemporanee*, a cura di R. Valtorta, Milano, Lupetti, pp. 101-105.
- KELLNER, T. (2003). *Ozymandias*, Cardiff, Ffotogallery.
- KEPES, G. (1971). *Il linguaggio della visione*, Bari, Dedalo.
- KHAN, I. (2017). *A World Within*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- KRAUSS, R. (2005). *Reinventare il medium*, Milano, Bruno Mondadori.
- MAGAGNINI, M. (2013). *PICarchitecTure. Il medium è il montaggio*, Siracusa, LetteraVentidue.
- MALCOLM, D. (1994). *The Photographs of Édouard Baldus*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- MARINA, J., MORON, E. (2018). *Vacios Adjetivos: El espacio construido en la fotografía*, Madrid, Asimétricas.
- Mies van der Rohe: Montage Collage* (2017), a cura di A. Beitin, W. Eiermann, B. Franzen, Köln, König Books.
- MENDELSON, E. (1928) *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, Rudolf Mosse Buchverlag, 1928 (I ed. 1926, ed. crit., 1992, *Amerika. Livre d'images d'un architecte*, Les Éditions du Demi-Cercle).
- MOHOLY-NAGY, L. (1929). *Von Material zu Architektur*, Bauhausbücher n. 14, München, Albert Langen.
- MOHOLY-NAGY, L. (1947). *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald.
- MOHOLY-NAGY, L. (2010). *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi.
- MORMORIO, D. (2011). *Catturare il tempo. Lentezza e rapidità nella fotografia*, Roma, Postcart.
- NAKAMORI, Y. (2012). *Utopia/Dystopia: Construction and Destruction in Photography and Collage*, Houston, Museum of Fine Arts.
- Realtà manipolata: come le immagini ridefiniscono il mondo* (2009), a cura di M. Marangoni, F. Nori, B. Rogers, L. Sabau, Firenze, Alias.
- REDSTONE, E. (2014). *Shooting Space: Architecture in Contemporary Photography*, London-New York, Phaidon.
- ROSSELLI, P. (2009). *Sandwich digitale: La vita segreta dell'immagine fotografica*, Macerata, Quodlibet.
- ROWE, C. (1990). *Trasparenza: letterale e fenomenica*, in Id., *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, pp. 147-168.
- RUFF, T. (2001). *I.m.v.d.r.*, in T. Riley, B. Bergdoll, *Mies in Berlin*, New York, The Museum of Modern Art, pp. 24-32.
- SIMIC, C. (2005). *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi.
- STIERLI, M. (2018). *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven-London, Yale University Press.
- ŠVÁCHA, R., DLUHOSCH, E. (1999). *Karel Tiege, 1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge MA, The MIT Press.
- UTHEMANN, E. W. (2009). *Andreas Gefeller: Photographs*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- TEITELBAUM, M. (1992). *Montage and Modern Life: 1919-1942*, Cambridge, The MIT Press.
- VASSALLO, J. (2016). *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, Zürich, Park Books.
- WEINBERGER, T. (2008), *Synthesen*, München, Nusser & Baumgart.
- WESELY, M. (2004). *Open Shutter*, New York, The Museum of Modern Art.
- WUNENBURGER, J.-J. (2008). *L'immaginario*, Genova, il melangolo.

Nuove forme artistiche per nuove identità territoriali: strategie di rigenerazione urbana attraverso la street art

New artistic forms for new territorial identities: urban regeneration strategies through Street Art

SIMONA ROSSI

Università di Napoli Federico II

Abstract

Negli ultimi anni, la street art è stata sdoganata dai preconcetti che la catalogavano esclusivamente come 'illegale' o 'indecorosa', affermandosi come espressione artistica riconosciuta ed apprezzata, fino ad essere adoperata da alcune amministrazioni come strumento di riqualificazione di aree urbane marginali. Il paper affronta alcuni casi studio di quartieri italiani interessati a simili episodi, riflettendo sull'impatto di questi interventi sul contesto territoriale e sociale, delineandone i punti di forza e gli aspetti critici.

In recent years, Street Art has been detached from preconceptions that catalogued it exclusively as 'illegal' or 'indecorous', becoming a recognized and appreciated artistic expression. Nowadays, many administrations have planned Street Art interventions in order to requalify marginal urban areas. This paper analyses some case studies of Italian suburbs interested in similar regeneration strategies, in order to understand the urban and social impact of these actions, also outlining their strengths and critical aspects.

Keywords

Street art, periferie, riqualificazione.

Street art, suburbs, requalification.

Introduzione

La street art, tradizionalmente una forma d'arte estemporanea e considerata illegale ha subito, in alcuni contesti, una naturale evoluzione che ne ha favorito la declinazione in arte pubblica, tanto da essere spesso utilizzata come strategia di riqualificazione urbana per le aree più marginali delle città. Tra gli esempi europei più noti ci sono i quartieri di Kreuzberg a Berlino, Malasaña a Madrid o Stokes Croft a Bristol, dove le opere d'arte murale, realizzate in maniera autonoma o su commissione, hanno avuto impatto decisivo sulle periferie, strappandole dall'anonimato e rendendole oggetto di interesse turistico e mediatico, provocando a volte anche l'aumento del valore economico degli immobili [«Art&Law» 2018]. Negli ultimi decenni, anche in Italia si assiste ad alcuni episodi di riqualificazione di tessuti periferici delle metropoli attraverso opere di street art. Questo interessante processo ha già prodotto alcuni esiti compiuti che permettono di fare delle valutazioni sulle potenzialità o i limiti di questa strategia, nonché sul modo in cui queste pratiche artistiche intervengono sulla percezione della città da parte degli abitanti e dei fruitori. Data l'ampiezza del tema, si è scelto di prendere in considerazione casi studio accomunati da fattori omogenei, ovvero progetti di murales destinati ad edifici nelle periferie di grandi città, realizzati su commissione grazie ad una partnership tra enti pubblici e privati, solitamente sollecitata da associazioni operanti sul territorio, finalizzati ad un recupero sociale ed estetico di aree difficili.

SIMONA ROSSI

1. Ridare significato ai luoghi

La città di Roma è stata una delle prime ad aver seguito l'esempio europeo promuovendo iniziative di street art per la riqualificazione delle aree periferiche. L'esito più noto è senza dubbio il progetto *Big City Life* realizzato nel 2015 per il quartiere popolare di Tor Marancia, grazie ad un'idea della fondazione 999Contemporary e al sostegno economico degli enti locali. In poco più di tre mesi, sulle facciate cieche degli edifici del cosiddetto 'Lotto 1', sono stati realizzati 22 murales firmati da altrettanti street artists italiani e stranieri, che oggi sono un itinerario irrinunciabile per gli appassionati d'arte urbana. L'incisività dell'iniziativa in termini d'impatto sociale è stata consacrata anche dall'esposizione alla 15° Biennale di Architettura di Venezia nel 2016, dove il tema del Padiglione Italia era: *Taking Care – Progettare per il bene comune*. L'approccio usato per realizzare i muri si è fondato sul coinvolgimento diretto dei residenti per farli familiarizzare con gli interventi: gli artisti hanno interagito con la borgata per tutta la durata del lavoro per cogliere gli aspetti più rappresentativi del luogo e della storia locale, per poterli poi rappresentare graficamente con la consulenza degli abitanti. Questo processo ha contribuito a dissipare le iniziali resistenze della borgata, che ha accolto progressivamente le trasformazioni [*Big city life* 2015,10]. Ad oggi, i muri di Tor Marancia sono diventati un elemento identitario del quartiere, favorendo la nascita di associazioni di giovani locali che si occupano di gestire visite guidate e mantenere le opere, innescando un processo di 'riappacificazione' dei residenti con il loro spazio abitativo, che finalmente si connota di nuove «immagini ambientali» [Lynch 1960] a cui legare la propria rinnovata identità positiva.



1: Seth, 'Il bambino redentore', 2015. Roma, quartiere di Tor Marancia.

La prassi basata sulla condivisione del progetto tra attori e destinatari è oramai consolidata ed è stata attuata anche altrove per simili interventi di riqualificazione. La validità di tale approccio trova riscontro anche in studi sociologici *in fieri*, che evidenziano come nelle zone degradate, dove spesso sono gli stessi abitanti a svalutare e maltrattare il proprio contesto, il loro coinvolgimento nel processo di cambiamento li pone in una nuova relazione con lo spazio ambientale, instaurando: «un processo dinamico dove gli individui investono di valore una porzione di spazio, trasformandola in luogo-simbolico. Questa pratica si definisce *appaesamento* ed è l'espressione più profonda di riconoscimento del soggetto nel contesto [...] Questa pratica di appaesamento aiuta a comprendere come anche un fenomeno artistico riesca a diventare una pratica sociale, mediante la quale si crea un processo di ridefinizione identitaria, non solo individuale o di un gruppo, ma dello stesso spazio» [Colacicco 2018, 55]. Queste teorie sono scaturite dall'osservazione degli interventi di street art 'partecipata' per la storica borgata romana di Torpignattara, promossi dall'associazione M.U.Ro., dal 2010. Qui, il processo di appaesamento e riconoscimento di un nuovo *genius loci* avvenuto mediante la creazione di murales, ha innescato pratiche sociali virtuose, come la riappropriazione degli spazi comuni e la mitigazione del degrado ambientale attraverso l'istillazione di un senso di rispetto e cura del proprio ambiente [Colacicco 2018, 61-62].

Un caso più recente, e non meno risonante, è il *Parco dei Murales* realizzato nel quartiere Ponticelli di Napoli, un progetto di riqualificazione artistica e rigenerazione sociale del Parco Merola, un complesso abitativo sorto dopo il terremoto del 1980 promosso da INWARD, Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana. Dal 2015 al 2018, INWARD ha colorato i



2: Due opere del Parco dei Murales del quartiere Ponticelli di Napoli. A sinistra: Mattia Campo dall'Orto, 'Lo trattenemiento de' peccerille'. A destra: Zed1, '[A pazziella 'n man' 'e criature'. Fonte: <http://www.parcodemurales.it/>].

SIMONA ROSSI

muri ciechi di otto caseggiati con opere di famosi artisti italiani, rendendo il Parco uno dei luoghi simbolici della street art napoletana. Contestualmente, ha attivato una serie di laboratori destinati ai più giovani, attraverso i quali è stato portato avanti un programma di educazione artistica e civica. Ai piccoli residenti sono stati dati gli strumenti per comprendere i linguaggi dell'arte urbana, in modo da avvicinarsi al cambiamento estetico che stava avvenendo sotto i loro occhi, ma anche per riflettere sul loro contesto ambientale. I soggetti dei murales, infatti, scelti nell'ambito dei laboratori, interpretano le contraddizioni di Ponticelli, e più in generale della periferia napoletana, ma scelgono di rappresentarle in valore positivo. Ad esempio, il problema della dispersione scolastica e della mancata integrazione degli immigrati viene affrontato nell'opera di Jorit dal titolo: *Ael. Tutt'egual song'e criature*. Ael è una bambina appartenente all'etnia Rom, che viene ritratta affianco a dei libri, diventando il simbolo del valore dell'istruzione e dell'inclusione. Così come *A Mamm' 'e Tutt' 'e Mamm'* de La Fille Bertha interpreta il fenomeno della maternità precoce celebrando l'autenticità dell'amore familiare. In questo modo, i muri di Ponticelli diventano contemporaneamente un manifesto del presente ma anche un monito per il futuro, una declinazione al positivo di una società complessa.

Questi esempi dimostrano come un rinnovato valore estetico attribuito dall'esterno sia in grado di innescare una nuova consapevolezza ambientale da parte degli abitanti dei luoghi, avviando la costruzione di un nuovo senso di appartenenza che si traduce, sul piano sociale, nel rispetto e accettazione dei propri luoghi e anche della costruzione di una nuova identità comunitaria, più inclusiva.

Tuttavia, se questo è vero sul piano teorico, è altrettanto vero che questi meccanismi divengono efficaci soprattutto grazie al supporto di programmi educativi concomitanti, che accompagnano i residenti in questo processo, nonché da azioni partecipate pubbliche e private, che non mortifichino questi interventi al solo piano estetico. Ne è un triste esempio il quartiere San Basilio di Roma, uno dei primi ad essere interessato a interventi di riqualificazione artistica con il progetto SANBA, promosso nel 2014 dall'associazione artistica WALLS, supportato dal finanziamento di enti locali. Attualmente, a causa della penuria di fondi non è stato possibile mantenere attive tutte le iniziative educative e ricreative collaterali, dimostrando i limiti di un progetto che, terminato l'impatto mediatico, non riesce ad essere unicamente di supporto alla difficile esistenza quotidiana della borgata.

2. Riparare finestre rotte

Il limite di alcuni interventi di street art nelle periferie, oltre ad essere – come si è detto precedentemente – di tipo gestionale, può essere soprattutto concettuale. Spesso, infatti, alla base del finanziamento di enti pubblici c'è l'esclusiva volontà di migliorare 'il decoro' delle periferie, ovvero di rendere i luoghi degradati più 'accattivanti', per sopperire alla scarsa qualità architettonica dell'edilizia pubblica e alla mancanza di una pianificazione urbanistica.

Un'opera d'arte urbana su un palazzo anonimo, infatti, è in grado di modificare l'apparente percezione di un luogo, rendendolo da degradato e inospitale a 'più sicuro', secondo la 'Teoria delle finestre rotte' del sociologo James Q. Wilson e del criminologo George L. Kelling. Nel 1982, i due pubblicavano a quattro mani 'Broken Windows', un saggio di criminologia che asseriva che uno spazio urbano sciatto (dove compaiono – secondo gli esempi riportati dagli autori – graffiti e finestre rotte da vandali) favoriva il proliferare della delinquenza, poichè era percepito dai malviventi come una 'terra di nessuno' e contemporaneamente privo di controllo dai residenti 'rispettabili'. Ciò era vero anche al contrario. Wilson e Kelling, infatti, riportavano uno studio sulle periferie del New Jersey dove,

per risolvere la microcriminalità ed il teppismo, erano stati aumentati i pattugliamenti. Sebbene le ronde non avessero statisticamente contribuito a limitare i reati, i sondaggi condotti sui residenti dimostravano che la loro percezione era quella di sentirsi più al sicuro e di avere constatato meno illeciti [Wolf 2019, 23-30].

Trasponendo ciò all'oggetto del discorso, si può dire che se alcuni interventi programmatici di arte urbana mirano ad avere un'azione diretta anche sul tessuto sociale delle zone marginali, alcuni altri sembrano avere come unico scopo quello dell'«abbellimento» di edifici di scarso pregio attraverso l'opera di artisti illustri, che altro non fanno che «brandizzare» gli spazi con la loro firma. La creazione di *landmark* in territori anonimi e degradati, se priva di una *ratio*, può essere fattore di appiattimento della città a mero «spazio visuale», dove gli stimoli estetici mettono in secondo piano il complesso sistema segnico e relazionale che caratterizza lo spazio urbano, privando l'operazione di efficacia sociale.

Per chiarire ciò con un esempio, si cita il murale raffigurante il volto di Pier Paolo Pasolini dipinto da Jorit su un edificio sito nel quartiere di Scampia, a Napoli. Per quanto esista e sia documentabile un legame tra Pasolini e la città di Napoli (e ovviamente con le periferie, di cui Scampia è l'emblema), l'enorme effigie che appare all'uscita della stazione metropolitana non richiama immediatamente all'osservatore un collegamento col contesto, come fa lo stesso soggetto – rappresentato dall'artista Maupal – nel quartiere Pigneto a Roma, città tradizionalmente legata all'intellettuale.

Ci si domanda se l'operazione, per quanto legittima ed artisticamente valida, possa innescare un efficace processo di costruzione dell'identità del quartiere, o se abbia piuttosto una finalità «mediatica», per presentare Scampia come una periferia «brandizzata» da un autore che rimarca la sua consolidata presenza artistica a Napoli oppure, ancora, per rappresentare un blando segno della presenza di enti locali sul territorio contro il degrado ambientale.



3: Jorit, *Ritratto di Pier Paolo Pasolini*. Napoli, quartiere Scampia.

SIMONA ROSSI

Ben più riuscito in termini di dialogo con il contesto è l'intervento, sempre di Jorit, nel quartiere di San Giovanni a Teduccio, dove su due facciate degli edifici della zona cosiddetta Bronx, si contrappongono il volto di Diego Armando Maradona e quello di Niccolò, un bambino del rione affetto da autismo. In questo caso, il gioco retorico della contrapposizione tra "eroe quotidiano" e "mito sportivo" sembra generare una maggiore connessione di senso con il sito e con i suoi abitanti. Se da un lato è vero che tradizionalmente, la street art nasce come forma espressiva estemporanea ed autonoma, in cui l'artista impone la sua opera sul contesto secondo la sua personale visione, nella sua declinazione di arte urbana su commissione ci si aspetterebbe un approccio decisamente *site specific*, che faccia dei murales un'occasione di racconto e riflessione sociale, scongiurandone la semplice funzionalità estetica.

3. Street art e architettura

Un caso di come la street art possa essere una parte fondante di un processo virtuoso di rigenerazione lo dimostra la Città di Torino col programma integrato di sviluppo locale *Urban barriera*, rivolto al quartiere Barriera di Milano. Si tratta del luogo simbolo dei primi insediamenti industriali torinesi, che una volta dismessi hanno contribuito alla marginalizzazione sociale e fisica dell'area, che ad oggi ospita il più alto numero di immigrati stabili, con conseguenti problemi di integrazione e disoccupazione. Dal 2011 al 2015, grazie ai finanziamenti provenienti dalla Città di Torino, dalla Regione Piemonte e dalla Comunità Europea, il quartiere Barriera è stato oggetto di una profonda trasformazione urbanistica e



4: Una delle 13 facciate della serie "Habitat" di Millo. Torino, quartiere Barriera di Milano.

sociale. Molte aree dismesse sono state riqualificate e restituite alla collettività, come l'ex fabbrica INCET, oggi diventata un centro polifunzionale, oppure l'ex stabilimento CEAT, risistemato a verde pubblico. Ciascun intervento è stato frutto di una mediazione tra residenti ed enti finanziatori grazie all'istituzione di un comitato di scopo. Contestualmente, le numerose associazioni operanti sul territorio, tuttora promuovono attività finalizzate soprattutto all'integrazione delle comunità straniere e alla condivisione di valori comuni, che si fondano su un rinnovato senso di appartenenza territoriale.

In questo scenario, gli interventi di street art hanno contribuito sia al risalto mediatico dell'operazione, sia a creare un simbolo visuale della riconnessione del tessuto della Barriera. Infatti, essi sono stati realizzati attraverso un bando pubblico emanato nel 2014, in cui era specificamente richiesto un concept artistico unitario per le 13 facciate cieche degli edifici del quartiere. Il vincitore è stato il progetto *Habitat* dell'artista Millo, che declinava il calzante tema del rapporto dell'uomo con lo spazio metropolitano costruito. Le opere di Millo, in questo contesto, acquisiscono un effettivo valore sociale e divengono dei segni della progressiva rinascita del quartiere, e non solo immagini puramente iconiche. La street art, quindi, può veramente essere uno strumento utile per la riappropriazione identitaria dei luoghi sopperendo alle lacune della progettazione urbana purché, però, ciò non si limiti ad una pura operazione di decoro. Perché i murales si possano connotare come 'fatti urbani' come li intendeva Aldo Rossi, infatti, è necessaria una collaborazione verticale tra i diversi soggetti, una rigenerazione 'partecipata' che non escluda i destinatari, ma li renda parte interattiva di un processo di costruzione di paesaggi identitari.

Il tema della rigenerazione delle periferie grazie all'arte urbana potrebbe essere un nuovo terreno su cui riaprire il dibattito sul rapporto tra architettura e arti figurative, accesi con veemenza nei primi decenni del Novecento sia in Italia – con l'introduzione della famosa 'Legge del 2 per cento' – sia in Europa, grazie alle speculazioni di Adolf Loos sul rivestimento o quelle del Bauhaus sul rapporto tra arte murale e architettura.

Varrebbe la pena, infatti, ripensare anche sul piano operativo a delle proficue modalità di integrazione tra i due aspetti. Questo permetterebbe di ripensare al valore 'bidimensionale' della facciata architettonica come elemento appartenente alla società, e non mero ornamento per rendere più gradevole la permanenza a residenti e turisti in zone inospitali. Estendo il ragionamento ad una questione di attualità, ci si domanda quali possano essere gli esiti dell'iniziativa governativa nota come 'bonus facciate', che sembra aderire pienamente alla teoria dei vetri rotti, promuovendo incentivi economici per il decoro e l'abbellimento dei muri delle città, concetti e categorie oramai troppo piatti per poter fronteggiare le complessità spaziali e sociali della città contemporanea, riducendo la riflessione sull'architettura e le periferie su un piano estetico ed 'esperienziale', per adombrare aspetti cruciali come la vivibilità, la scarsità di servizi e il degrado sociale.

Conclusioni

Nel 1984 Italo Calvino, nel breve saggio *La città scritta: epigrafi e graffiti*, condannava i graffiti 'violenti', ovvero quelli che si imponevano con forza all'occhio dell'osservatore, senza avere altra funzione che comunicare l'opinione dello scrivente. Li trovava aggressivi e dittatoriali. Tollerava invece tutte quelle scritte che 'dialogavano' con l'osservatore, come quelle di protesta, perché si ponevano in rapporto dialettico con esso inducendolo a riflettere, o quanto meno, a ribattere. Trasponendo ciò alla street art e al suo rapporto con l'architettura, è questo che dovrebbe realizzarsi: un'interazione dialettica, che aggiunga all'esperienza 'fisica' dello spazio quella speculativa, che inneschi interesse, dibattito, e crescita. Infatti, così come

SIMONA ROSSI

lo spazio abitato è tale se vi è presenza umana, così l'arte acquista senso sociale soltanto se si pone in relazione fisica e intellettuale con l'uomo.

Come afferma Lorenza Perelli riflettendo sul concetto di *public art*: «l'arte è pensata non come produzione di un oggetto estetico, ma come prassi al vivo nei contesti del territorio e della città, che si rivolge a un pubblico ampio e non legato specificamente all'arte, inteso come soggetto sociale» [Perelli 2006, 64]. Se gli insediamenti delle periferie urbane, slabrati e trascurati, non riescono più a rappresentare l'idea di città contemporanea sul piano della spazialità "corporea", allora ben venga la street art a riappacificare l'architettura con i suoi destinatari e a dare nuova identità ai luoghi. Questi muri possono essere considerati dei 'tazebao' laici capaci di comunicare messaggi che innescano un processo di valorizzazione dell'ambiente circostante, purché non ci si fermi al mero concetto di decoro estetico, pensando che basti solo il colore a riparare i 'vetri rotti' dalla cattiva progettazione e dalla dimenticanza delle istituzioni.

Bibliografia

- Arte negli edifici pubblici* (2016), a cura di P. Valenti, Genova, De Ferrari.
«Art&Law» (2018), a cura di A. Negri-Clementi, n. 1.
Big City Life. Tormarancia (2015), Isola del Liri, Lit.
BUKOWSKI, W. (2019). *La buona educazione degli oppressi*, Roma, Alegre.
CALVINO, I. (2017). *La città scritta: epigrafi e graffiti*, in *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, pp. 102-109.
CIAMPI, M. (2017). *Il paradiso può attendere. La street art come forma di rigenerazione urbana*, in *La città creativa*, a cura di R. Galdini, A. Marata, Roma, CNAPPC, pp. 675-683.
COLACICCO, M. (2016). *La street art come pratica di riconoscimento e a paesamento degli spazi sociali urbani. Il caso di Torpignattara a Roma*, in «Cambio», a. VI, n. 11, pp. 49-63.
IOVINO, G. (2019). *Riscritture di paesaggi urbani marginali. La Street art a Napoli*, in «Mosaic», n. 17, pp. 377-390.
LYNCH, K. (1960). *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio.
MESSINA, E. (2018). *L'arte per la rigenerazione urbana: rischi e impatti sociali verso la definizione di nuovi modelli di trasformazione dei sistemi insediativi*, in «Life Safety and Security», vol. 6, n. 3, pp.124-129.
NORBERG-SCHULZ, C. (1980). *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Electa.
PERELLI, L. (2006). *Public art: arte, interazione e progetto urbano*, Napoli, Franco Angeli.
RENNÀ, I. (2017). *Street art in Urbe. Arte urbana nelle periferie romane*, in «H-ermes. Journal of Communication», n. 9, pp. 197-228.

Sitografia

- <http://www.parcodemurales.it/> (maggio 2020)
<http://onthewalls.it/> (maggio 2020)
<http://muromuseum.blogspot.com/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html> (maggio 2020)
<http://www.comune.torino.it/urbanbarriera/index.shtml> (maggio 2020)
<https://www.tribune.com/attualita/2016/03/street-art-citta-immagine-spazio-visivo/> (maggio 2020)

Immagini e strumenti: stratificazioni, vedute, forme di città
Images and tools: layers, views, shapes of cities

DANIELA PALOMBA, MARIA INES PASCARIELLO

L'invito è rivolto a confrontare non solo sguardi dall'esterno capaci di riconoscere peculiarità e prospettive del palinsesto urbano e territoriale, ma anche applicazioni strumentali che consentano di orientarsi tra i frammenti di immagini, di architettura e di segni che, nel tempo, ha lasciato il lavoro incessante di stratificazione e riscrittura, sia da parte dei processi naturali che degli interventi umani. L'unione degli sguardi e degli strumenti capaci di creare vedute e cartografie costituisce un repertorio imprescindibile di rappresentazioni a cui ricorrere per 'nominare', in ogni tempo, città e territorio: forme grafiche adatte non solo a esprimere la coerenza e la ragionevolezza di un processo di immaginazione, ma anche in grado di tradurre immagini e iconografie in concreto disegno spaziale.

The invitation is aimed at comparing not only looks from the outside capable of recognizing peculiarities and perspectives of the urban and territorial palimpsest, but also instrumental applications that allow one to orient oneself among the fragments of images, architecture and signs that, over time, have left the incessant work of stratification and rewriting, both by natural processes and human interventions. The union of gazes and tools capable of creating views and cartographies constitutes an essential repertoire of representations that can be used to "name" cities and territories at any time: graphic forms suitable not only to express the coherence and reasonableness of a process of imagination but also capable of translating images and iconographies into concrete spatial design.

Specie di scale. Disegnare per conoscere alcune scale del centro antico di Napoli *Species of stairs. Understanding by drawing some stairs of the ancient city of Naples*

LUIGIEMANUELE AMABILE, ALBERTO CALDERONI, VANNA CESTARELLO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Disegnare la città significa percorrere, attraversando le sue cavità, quella stratificazione di pietre e di usi che ha reso densa ed intensa la descrizione e l'esperienza dei suoi spazi, sovrapponendo un ultimo ed instabile layer di interpretazione. Esercizi, di rappresentazione delle scale del centro antico di Napoli, sempre gli stessi, ma sempre diversi, che restituiscono in sezione concreti carotaggi di una realtà complessa, metabolizzata e sottoposta ad un ulteriore scandaglio lontano dagli occhi.

Drawing the city means to pass through its cavities and meet the stratification of stones and uses that made the description and experience of its space dense and intense: overlapping in the last unstable layer of interpretation. The exercise of drawing the staircases of the ancient city, always different yet always the same, appears in the sections as tangible cores of a complex reality, metabolized and subject to further analysis far from the eyes.

Keywords

Città Antica, Scale Napoletane, Disegno.
Ancient City, Neapolitan Staircase, Drawing.

Introduzione

Perni di un sistema compositivo complesso in cui differenti luoghi si uniscono a formare un organismo compatto, le scale dei Palazzi sono spesso risultato di diverse aggregazioni secolari nei cui interstizi si sono formate come concrezioni cavernose le più diverse modalità di risalita verso i piani alti alla ricerca di più aria e luce, e che hanno trovato corrispondenza in forme che sono emerse dall'incrociarsi della fisicità litica del tufo e del piperno con le geometrie imposte e ordinatrici. Una ricerca, quella qui presentata, che prova a mettere in luce la necessità del dialogo con l'esistente per apprendere, in un confronto sempre rinnovato, modi e possibilità necessarie al progetto del nuovo. Sale, la città, a quote esperite con occhi nuovi. L'ascensione verticale – fisica e cinetica – messa in moto dall'atto del salire genera movimentazioni primigenie inscritte nel nostro portato genetico: l'uomo è fatto per salire, passo dopo passo, e per sentire la frizione generata nelle gambe dall'appoggio del piede – sensibile quanto la mano, ma purtroppo mai abbastanza allenato a riconoscere – con la pietra, riattivando muscoli e distendendo tendini sopiti dalla sedentarietà quotidiana. Passare da uno spazio all'altro, in verticale, ci costringe a provare quella *funktionslust*, ovvero la sensazione di benessere fisico nel compiere movimenti per cui il nostro corpo è progettato. Gli architetti senza nome che hanno segnato la geografia del centro antico di Napoli assorbivano, conoscevano e trasmettevano alcune fondamentali regole che valicano la sola buona esecuzione, ma parlavano di costruzione di bellezza, misurabile e ponderabile, la cui esperienza è sempre più della comprensione delle qualità delle singole parti. La condizione atmosferica dello spazio architettonico fuso all'esperienza dell'attraversamento

concorre a rendere le scale dei palazzi napoletani la specificità di un sistema architettonico che sopravvive resiliente fino ad oggi. Seppur esempi di materia viva in perenne evoluzione, le specie di scale molteplici e diverse che si incontrano nell'attraversare il centro antico sono raggruppabili in 'famiglie' storiche – per il momento in cui sono state realizzate ex novo o frutto di ristrutturazioni o espansioni – morfologiche – basate sulla loro geometria in pianta e configurazione spaziale – tipologiche – dal loro posizionamento rispetto all'evoluzione architettonica dell'edificio [Savarese 2002]. I molteplici esercizi di disegno effettuati nell'ambito della ricerca – di cui qui sono raccolti tre esempi – compongono un piccolo catalogo tassonomico di una realtà complessa sottoposta ad un'indagine che a partire da misurazioni e dati raccolti attraverso lenti e ripetuti sopralluoghi prova a restituire caratteri e consistenze qualitative. Imparare da esempi tendenziosamente scelti per specifiche qualità spaziali da metabolizzare e condensare in precise elaborazioni grafiche. La modalità di rappresentazione scelta, la proiezione assonometrica monometrica ha permesso la riconfigurazione su supporto bidimensionale dell'ambito spaziale occupato e riempito – come se fosse un pieno – dalla scala. Oggetto della rappresentazione è l'architettura della scala, nuda ed immediatamente visibile nelle sue caratteristiche fondamentali: un'ossatura di rampe, pianerottoli e aperture nel suo sviluppo verticale. Nel disegno il percorso di risalita viene individuato come uno scavo nella massa fisica di case, centripeto e centrifugo nelle diverse declinazioni formali ma sempre compatto nei suoi limiti e indice di un lento lavoro il cui esito è proprio la sua forma. Questa emerge e cresce nel tempo coerente con l'edificio, assecondando giaciture ed aperture, gradini, soglie ed ampie finestre, o logge e balconi rammagliando il tutto come un tessuto elastico, resiliente e responsivo: a sollecitazioni interne ed esterne – espansioni, contrazioni, trasformazioni – la scala si riadatta, riscrive le proprie traiettorie tra i ballatoi verso il cielo. Se il passo della scala è scandito dai piani orizzontali che moltiplicandosi in altezza permettono il superamento di determinate quote, lo spazio vissuto è contenuto dai limiti verticali di muri, pilastri, colonne che si richiudono su sé stessi in superfici voltate di vario tipo, ma anche di porte, ringhiere, parapetti, elementi aggiunti come superfetazioni su un corpo coeso necessarie a contenere l'esperienza della risalita indirizzando sguardi e suggerendo direzioni.

Si è provato, così, nel rappresentare lo spazio della scala ad effettuare una riduzione ai minimi termini del voluminoso vocabolario visuale da cui si è sopraffatti nell'atto dell'attraversare un palazzo napoletano per poterne apprendere, seppur parzialmente, modalità di un fare architettura ancora necessario e sorprendentemente attuale.

1. Tre specie di scale

Rappresentare le scale di tre casi all'interno del centro antico, Palazzo di Nerone, Palazzo Mosca e Palazzo di Ludovico da Bux, ha messo in luce come a fronte di una geometria chiara e definita corrispondano molteplici possibili modalità d'esperire, la cui conoscenza chiarisca come architetture della storia possano continuare ad essere un 'patrimonio disponibile' e, trasformato in 'materia plasmabile', affinché «l'architetto acquisisca la sensibilità del dato fisico dei materiali per partecipare al loro significato espressivo, onde poterlo tradurre nella composizione di un'opera» [Rogers 1961].

Nel caso della scala del Palazzo di Ludovico di Bux, un vero e proprio cunicolo ricavato in condizione di precario equilibrio fra i bracci della corte, sempre con la stessa dimensione; un passaggio scavato che si affianca, interseca, penetra e si moltiplica per i diversi livelli mai perdendo il proprio spessore fisico. Un edificio compatto, profondo quanto l'*insula* che lo accoglie, stretto in sole tre campate.

Da un cardo all'altro, il Palazzo di Ludovico da Bux si adatta alla dimensione di una degli isolati più densi della città antica, liberando al suo centro una corte larga esattamente quanto l'androne – memoria di una cappella gotica riccamente decorata – tassello centrale sottratto ad una campata che costruisce il suo spessore sia sul fronte su via Nilo che su vico del Fico al Purgatorio. L'androne – prima stanza attraversata – misura lo spessore fisico tra la facciata principale e quella sulla corte, da cui si accede a uno stretto passaggio ad arco che conduce alla prima rampa della scala, nascosta in penombra, ostile nella sua forte pendenza e nelle alte alzate, necessarie al superamento del salto di quota. Giunti al primo livello, la scala non più monumentale, si allarga in una loggia: una stanza, aperta, snodo fra i rampanti e accesso alle più grandi case dell'edificio.

Nel suo centro, un'apertura incornicia la nuova rampa che si sviluppa in una serie di sei parallele nello spazio, costruite in tempi diversi per raggiungere livelli più alti che lentamente si sono sviluppati l'uno sull'altro in una galleria verticale che guida quote diverse illuminate da una luce che filtra da aperture apparentemente casuali ma che si rivolgono di volta in volta a pozzi di luce, piccole *vanelle* o su loro stesse, modulando l'esperienza della risalita alle diverse ore del giorno. Situato sull'angolo di un'antica *insula* monastica sul lembo frastagliato del decumano superiore, Strada dell'Anticaglia, al confine dei resti di un'area caratterizzata dalla presenza di antichi teatri, il secondo caso studio – Palazzo di Nerone – è una rappresentazione a scala dell'edificio della complessità della città antica, delle sue plurime stratificazioni e della sua innata capacità di accogliere e condensare condizioni al contorno diverse in *unicum* architettonico. Organizzato su due corti incardinate sul perno centrale della scala, uno straordinario esempio di scala ottagonale di sanfelicianiana memoria, [Ferraro 2017] Palazzo di Nerone accoglie un campionario di tipi di case tra i più ricchi della città antica: bassi, case nobiliari, case lineari, abitazioni abusive, appartamenti che girano intorno alla corte, crescono l'uno sull'altro, ognuno con misure, caratteri e qualità: tutti legati fra loro dai percorsi disegnati dai sistemi di risalita verticale.

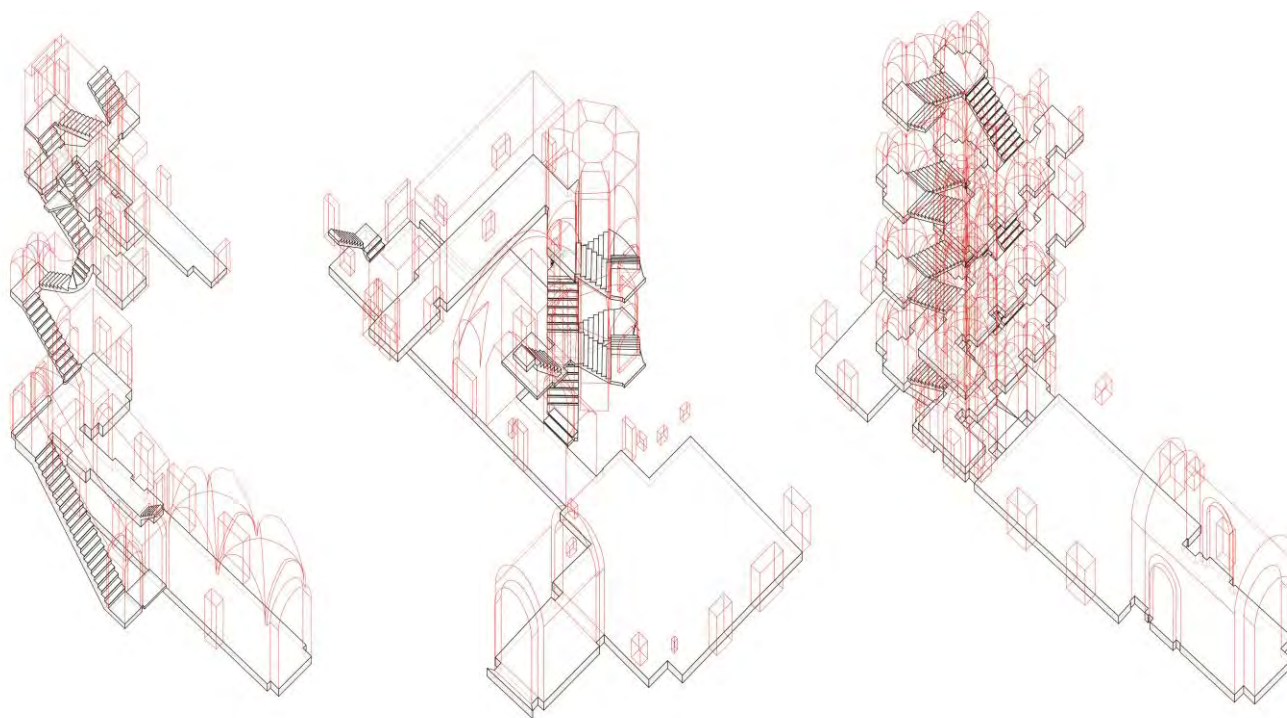


1: L'accesso alla scala di Palazzo di Ludovico di Bux, Palazzo di Nerone, Palazzo Mosca.

Dal decumano, la facciata principale compressa tra i due archi romani arretra disegnando l'accesso alla prima corte, da cui la scala non è immediatamente visibile, ma va scoperta attraversando il passaggio coperto fra le due corti, da cui si accede alle brevi rampe che formano l'ottagono: alternati, pianerottoli e gradini, si aprono sulle diverse case. L'incedere lento della risalita è accolto da questi spazi a misura d'uomo dove le proporzioni fra i gradini sono studiate per non causare mai stanchezza ma, anzi, invitare a proseguire e ad osservare dalle ampie aperture, fermandosi. Nel corso dei secoli alla grande scala ottagonale si sono aggiunte altre quattro scale; alcune costruite specificatamente per raggiungere un piano, altre per superare piccole differenze d'altezza. Nonostante queste modifiche, tutto sembra essersi evoluto naturalmente e coerentemente col palinsesto da cui Palazzo di Nerone emerge. Palazzo Mosca presenta le caratteristiche che si assumono come tipiche di un palazzo napoletano: portale sovradimensionato, ampio androne, corte e scala monumentale. Questa struttura viene sovrimpressa ad una maglia esistente che in pianta e in alzato asseconda la morfologia dell'*insula* di cui forma lo sperone inferiore. La sequenza spaziale guida fino alla grande scala voltata, simmetrica a doppio rampante, che occupa l'intera facciata sullo sfondo, impostata su quattro ordini di archi in altezza, ma anche sotto di essa: un basso passaggio centrale ricavato nell'arco centrale del piano basamentale della scala nasconde una rampa che termina in un'altra corte più piccola e stretta. Uno spazio compresso e aperto per tutti i piani, largo quanto basta per consentire alla scala di avere un secondo affaccio, moltiplicando così le condizioni atmosferiche della scala, che quantomai è assimilabile ad uno spazio esterno, aperta alle intemperie e costantemente illuminata dal sole. Al suo perimetro irregolare, Palazzo Mosca oppone una geometria rigorosa, che risignifica gli spazi interni alle rinnovate esigenze del tempo, esprimendo un'ulteriore modalità con cui le architetture del passato si relazionavano e continuavano le forme della città antica.

Queste scale, architetture di esperienza, a loro volta incastonate all'interno di architetture senza nome, sono quegli elementi di scarto e di espressione formale che permettono di riconoscere le trasformazioni all'interno di quelle ripetizioni, gradualmente modificate, incarnate dalle architetture del centro antico di Napoli. Queste, avvolte molte spesso da alte muraglie, come ci ricorda Benedetto Croce, nascondendo giardini, chiostri e cortili, luoghi silenziosi al riparo dalla folla delle strade, ripetono, a partire dalla forma della città ormai compressa e consolidata, cose già dette. Le facciate nascondono realtà molto ricche, e sequenze spaziali che conducono dal portone alla casa in alcuni casi sorprendenti, dove la scala, come abbiamo già visto, salda tra loro, elementi fisici ed atmosfere differenti. Il disegno delle scale dei palazzi del centro antico è inevitabilmente 'stesura interpretativa' di quell'affollamento del visibile e delle stratificazioni di cui il palazzo si compone e, diventa, una modalità che fissa la connessione, nel suo farsi, tra le diverse parti e il tutto, e così con la città, provando a rappresentare la sua specifica densità, intesa come definizione delle masse e delle cavità, dei materiali, delle specifiche cromie e luci. L'attività del disegno, o meglio del ridisegno, della rappresentazione a posteriori, dalla realtà esperita alla carta, con la necessità e l'impellenza di riportare e rendere visibile la complessità delle stratificazioni – verticali, orizzontali, spesso immateriali – consente di radunare le architetture con i loro elementi, alla ricerca di permanenze ed inflessioni: un'operazione volta a penetrarne i segreti, le strutture, i processi compositivi, senza mai la pretesa di definire parentele, confronti precisi ma di rivelare soltanto il visibile. La ricerca, con i suoi presupposti ed i suoi esiti, prova a materializzare quella che Kubler definisce come 'anatomia della routine', ovvero lo scandaglio sì delle costanti, ma anche di tutte quelle sottili variazioni che si innestano in

lunghi periodi di ripetizioni di una forma, di un elemento della sequenza spaziale del tipo della casa, (le scale e quindi le cose, gli artefatti, esse stesse come 'forme del tempo') ritenendo vitale, non soltanto per le discipline della rappresentazione ma anche e soprattutto per la cultura del progetto avere il polso delle ritenzioni come delle trasformazioni che vengono fuori «dalla molteplicità dei modi in cui delle entità si uniscono e si separano» [Kubler 1976]. Nella rappresentazione di talune eccezioni, ma anche nell'ossessivo disegno degli stessi ciclici elementi, è possibile evidenziare appunto, il valore e la presenza fisica di quella materia bruta raccontata da Rykwert, quel rinvenimento che sarà oggetto di trasformazione, artificio, ovvero un «materiale inerte in un portatore di intenzioni» [Rykwert 1995]. La misura, che emerge solo attraverso il disegno, racconto che diventa concrezione fisica, sedimentata, di rappresentazione, dei mantenimenti e degli scarti, della continuità e delle eccezioni, delle ricorrenze dei sistemi di scale, consente di mettere in opera l'aspirazione alla trasparenza della rappresentazione del reale ma anche avere indizi sul processo compositivo, che ci permette così di leggere l'oggetto nella sua complessità.



2: Assonometria del sistema androne-corte-scale del Palazzo di Ludovico di Bux, Palazzo di Nerone, Palazzo Mosca (disegni di Luigiemanuele Amabile).

Conclusioni

L'atto personale conoscitivo non è separabile dall'osservazione diretta. Osservare a distanza, in laboratorio, campioni misurati e conosciuti da altri porta sempre con sé uno scarto che solo molta esperienza, e quindi immaginazione, può sopperire. La rappresentazione come investigazione sul campo contribuisce in tempi diversi alla costruzione di un piccolo archivio personale in evoluzione costante. In prima battuta, l'osservazione diretta contribuisce alla percezione immediata di un manufatto, ad enumerare gli elementi che lo compongono riconoscendo caratteri e modi specifici di quell'architettura di accogliere usi molteplici, allenando i sensi, l'occhi e la mano insieme, a percepire. Disegnare è percepire. Imparare a

disegnare, per Ruskin, significa imparare a percepire, ed è il disegno che insieme al percepire emergono come azioni fondamentali per lo sviluppo personale. «I believe that the sight is a more important thing than the drawing» [Ruskin 2009].

Eppure, conoscere con le mani «toccare, misurare, scavare, saggiare con le mani e con le dita sono gesti coordinati così da presso con l'olfatto, la vista, l'udito e il gusto che il loro perfezionamento serve alle esigenze dei sensi e all'appagamento degli appetiti» [Kingdon 2016]. Fermarsi, osservare e tracciare segni su un supporto, riportarli in laboratorio, studiarli e sistematizzarli è un processo che se nel breve periodo restituisce consistenze e qualità spaziali del costruito, col reiterarsi nel tempo accresce la capacità personale di cogliere 'l'esperienza e fissarla nella mano che vede' [Collotti 2016]. Mai casuale, quindi, il disegno acquisisce le caratteristiche di un gesto ripetuto e sicuro, fermo nel tremolare delle linee e deciso nella definizione di segni chiari e trasmissibili. Da un lato atto di conoscenza e arricchimento personale, dall'altro opera di restituzione intelligibile e comunicabile, «because chance has played a role [...] and thus chance is irresponsible, not to mention *mindless*, because it arises out of habit» [Albers 1961].

Bibliografia

- ALBERS, J. (1961). *Despite Straight Lines*, ed. By François Bucher, New Have: Yale University Press.
- BEIGEL F., CHRISTOU P. (2013). *L'arte di vivere*, in «Domus», n. 973.
- CALDERONI, A. (2016). *Appunti dal visibile*, Siracusa, Letteraventidue.
- CAMPO BAEZA, A. (2013). *An Idea Fits in the Palm of a Hand*, in «Domus», n. 972.
- COLLOTTI, F. (2016). *Postfazione*, in *Appunti dal visibile*, A. Calderoni, p.148.
- EBERLE, D., TRÖGER, E. (2014). *Density & Atmosphere. On Factors relating to Building Density in the European City*, Basilea, Birkhäuser.
- KINGDON, J. (2003). *Lowly Origin: Where, When and Why Our Ancestors First Stood Up*, Princeton, Princeton University Press.
- PALLASMAA, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Hoboken, John Wiley & Sons Inc.
- ROGERS, E. N. (1961). *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Bari, G. Laterza e F.
- RUSKIN, J. (2009). *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners*, New York, National Library Association.
- SAVARESE, L. (2002). *Il centro antico di Napoli. Modelli «ricostruttivi» di Palazzi*, Napoli, Electa.

Ischia e Procida. La rappresentazione del 'limite' *Ischia and Procida. The representation of the 'limit'*

PAOLO CEROTTO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Ischia e Procida, due isole assai diverse per caratteristiche geo-morfologiche, dimensione fisica e abitativa, storia, ma accomunate da uno sviluppo edilizio impetuoso sotto la spinta del turismo. Ischia, già nota alla fine del XVI secolo per le capacità curative delle sue sorgenti termali e per tale motivo frequentata in modo regolare, diviene affollata meta turistica già negli anni Cinquanta del Novecento, ma è solo alla fine del decennio successivo che inizia la saturazione edilizia dell'isola. Procida non ha le stesse attrattive di Ischia e la presenza del penitenziario la tutela almeno fino agli anni Ottanta del Novecento quando inizia anche qui l'assalto dei turisti, che però fa meno danni sia per la ridotta dimensione dell'isola, sia per le leggi di tutela ambientale, sia per una nuova sensibilità alle problematiche del territorio.

Ischia and Procida, two islands very different for geo-morphological characteristics, physical and housing dimension, history, but united by an impetuous building development under the push of the tourism. Ischia, already note at the end of the XVI century for the curative abilities of her hot springs and for such motive frequented in regular way, it already becomes crowded tourist destination in the fifties of the nine hundred, but it is alone at the end of the following decade that begins the building saturation of the island. Procida doesn't have the same attractions of Ischia and the presence of the penitentiary protects her at least up to the eighties of the nine hundred when it begins here also the assault of the tourists, that however it does less damages both for the small dimension of the island, both for the laws of environmental protection, and for a new sensibility to the problems of the territory.

Keywords

Limite, isole.

Limit, islands.

Introduzione

Le isole di Ischia e Procida, così vicine ma così diverse non solo per caratteristiche geo-morfologiche, dimensione fisica, consistenza abitativa – l'una la più popolosa tra le isole minori l'altra la più densamente abitata –; ma anche per storia, usi e attività consolidate – l'una a vocazione agricola, l'altra dedita ad attività marinare –, sotto la spinta di forze esterne che hanno superato il limite fisico e culturale costituito dalla linea di costa e che facciamo confluire nel termine generico di 'turismo di massa', hanno subito un percorso di trasformazione identitaria simile ancorché non uguale, ma seguendo un *χρόνος* differente. La terra è abbandonata, non completamente; la navigazione è trascurata, non completamente; la pesca (a Procida) sopravvive; ma è evidente che se il turismo costituisce una risorsa economica rilevantissima, la terra, qui come altrove, ormai vale molto più per ciò che ci si può edificare che non per ciò che produce. Conviene acquistare sul continente merci e prodotti. Il 'limite' fisico permane, ancorché indebolito da mezzi di comunicazione

sempre più frequenti e capienti, ma quello culturale e sociale subisce un duro colpo perdendo molte, ma non tutte, le sue specificità.

1. Limite-Limiti

Cosa significa 'limite'?

Se consultiamo il vocabolario la prima definizione che troviamo è quella di 'confine', 'barriera', ma più avanti troviamo anche quella di 'ambito ed estensione assegnati'. L'etimo di 'limite' è il latino *limes* e per i romani il *limes* era il luogo dove si fermava la conquista; «l'elemento essenziale del *limes* è una strada, aperta in zone boschive o sopraelevata in zone paludose, per permettere il passaggio degli eserciti. Il confine è rafforzato con un *fossatum* (uno scavo artificiale, dove non esiste la difesa naturale di un fiume) e con un *vallum* (un muro continuo di legno, di terra o di pietra). Lungo il suo percorso o più arretrati si trovano gli insediamenti militari: accampamenti (*castra*), presidi più piccoli (*castella*), capisaldi fortificati (*burgi e turres*)» [Benevolo 1993, 26].

Il più famoso *limes* è il Vallo di Adriano, il più esteso confine fortificato dell'impero romano nel momento di sua massima estensione; era il limite estremo della 'civiltà' oltre il quale vi erano i barbari, nella specie i Britanni, e la sua importanza fu tale che da esso deriva il termine inglese *wall*, muro. Il Vallo, dunque, costituiva un possente limite fisico ma era anche un limite culturale: al di qua vi era il modo civilizzato costituito dalla cultura e dai modi di vita dei *cives romani*, al di là popoli rozzi e incolti. I *limes* erano artificiali, ma più spesso naturali; il fiume Reno ha costituito un *limes* molto importante tanto che la storia ci tramanda un episodio minore ma assai significativo: la costruzione di un ponte tra le due rive del fiume, da parte di Giulio Cesare, in soli dieci giorni. La realizzazione del ponte più che da scopi militari era dettata dalla volontà di intimorire, mostrando la superiorità culturale e tecnologica dei romani, i popoli germanici che tentavano di superare il confine costituito dal fiume.

Tutta la storia dell'umanità è segnata dal tentativo di realizzare 'limiti' invalicabili, tutti egualmente e inevitabilmente superati come i *limes* romani; si pensi alla possente e assolutamente inutile linea Maginot o al muro di Berlino, per la quasi totalità della sua estensione realizzato in legno, proprio come il Vallo di Adriano, che oltre ad essere un limite fisico costituiva un limite culturale, sociale, politico ed economico tra due mondi che non volevano dialogare. Vi sono poi le strade che, fino ad epoche recenti, erano esse stesse un luogo di relativa sicurezza utilizzate dai viaggiatori solo di giorno, un 'limite' rispetto all'ambiente circostante insicuro e pericoloso; ma ancora oggi vi sono delle strade che si costituiscono come 'limiti' forti e irriducibili ancorché di tipo campanilistico come ad esempio le strade che delimitano le contrade di Siena. L'isola ha un 'limite' naturale; è confinata all'interno della sua costa che rappresenta per l'isola il confine e la soglia; la linea «lungo la quale due domini si toccano: *cum-finis* (...) cosa intendiamo per 'confine' *limen* o *limes*? Il *limen* è la soglia (...). Attraverso la soglia veniamo accolti oppure e-eliminati. Essa può rivolgersi al 'centro', oppure aprire all'il-limite, a ciò che non ha forma o misura, dove fatalmente ci smarriremmo. *Limes* è, invece, il cammino che circonda un territorio, che ne racchiude la forma. La sua linea può essere obliqua, certo (*limus*), accidentata, ma tuttavia essa bilancia, in qualche modo il *pericolo* rappresentato dalle soglie, dai passi, dal *limen* [...]. E tuttavia non può esistere confine che non sia *limen* e *limes* insieme» [Cacciari 2000, 73-74].

2. Isola-Isolata

L'isola è per definizione limitata e la stessa parola 'isola' rimanda ad 'isolata' ovvero separata distante. La linea di costa è il suo perimetro e il suo 'limite', un limite con delle particolari

specificità: è la fine della terra e l'inizio del mare, ma anche la fine del mare e l'inizio della terra. L'osservazione di Wittgenstein che 'il periplo non è solo il confine di un'isola ma anche il confine del mare' ci rimanda al mito di Giano bifronte, il limite che lo spazio e il tempo unisce e separa; *ianua* è la porta da cui si entra e si esce e *ianuarius* è il mese che chiude e apre il ciclo del tempo così come siamo abituati a scandirlo.

La linea di costa è per l'isola una soglia che, in modo quasi paradossale, appartiene sia all'interno che all'esterno; la si può attraversare ma non si può rompere la condizione di isolamento da essa generata. Il mare è visto come un pericolo «bisogna cercare di immaginarlo, di vederlo con gli occhi di un uomo del passato: come un limite, una barriera che si estende fino all'orizzonte, come un'immensità ossessiva, onnipresente, meravigliosa, enigmatica» [Braudel 1987, 31]. La pericolosità del mare risulta evidente nella memoria dell'abitare degli isolani; l'atteggiamento nei confronti del mare è molto più prudente, quasi reverenziale da parte di chi abita l'isola che non di chi proviene dalla terraferma.

Sulle coste non si abita. È questa la regola aurea che ha caratterizzato gli insediamenti costieri e in special modo quelli delle isole; anche quando l'insediamento, seguendo l'orografia del territorio, si colloca 'fronte mare' i locali più bassi e quindi più prossimi al mare, non erano abitati ma destinati ad attività collettive: ricovero per le barche e dei materiali per la pesca; depositi dei prodotti delle attività agricole e delle merci destinate all'imbarco.

La consapevolezza dei pericoli costituiti dall'incontro/scontro tra terra e mare determinava la scelta di allontanarsi dalla linea di costa, limite ben definito, pur nella sua variabilità, tra un sicuro riparo e un pericolo sempre in agguato. Al tempo stesso si avvertiva la necessità di scrutare il mare per prevederne le condizioni, per avvistare le barche di ritorno, pertanto spesso l'edificato si sviluppava in verticale lasciando i piani terra alle attività legate al mare. La linea di costa oltre ad essere limite fisico è anche, forse soprattutto, limite culturale nel senso indicato da Foucault quando ci dice che la linea tra interno ed esterno separa, stabilisce i confini, ma al tempo stesso confina, minimizza gli scambi, sviluppa modi di vita e dell'abitare specifici del luogo. Lungo questa via viene alla mente il mito di Odisseo che, per volere degli Dei o spinto dal suo desiderio di conoscenza del mondo esterno alla sua piccola isola, vaga per dieci anni nel mediterraneo accumulando esperienze e conoscenze; una volta tornato in patria e ristabilite le gerarchie, sempre spinto dalla sua sete di nuove conoscenze riprende il mare preferendo il pericolo dell'ignoto, ricco di possibilità, alla quieta tranquillità dell'isola. L'isola presenta caratteristiche proprie, diverse dalla terraferma, sia per quanto riguarda gli usi e le tradizioni, sia perché costituisce un 'luogo' dove l'ambiente naturale è maggiormente tutelato, un habitat con caratteristiche proprie di grande interesse tanto per naturalisti che per medici e biologi. L'isola, per il suo essere 'isolata', richiama la figura del recinto (*castrum*) e della *enclave*, ovvero una condizione molto particolare di relazione tra gli abitanti che si ripropone nelle nuove forme di città sviluppatesi come portate da una struttura economica sempre più strettamente legata alla rendita parassitaria e avulsa dalla tradizionale produzione di beni materiali. Si definiscono, agli estremi opposti di massima povertà e massima ricchezza, due modelli urbani. Nell'un caso gli *slums* e le *favelas* che pur privi di limiti fisici sono comunque isolati, gli abitanti sono tenuti a distanza anche con misure di polizia. All'opposto si collocano i *barrios cerrados* e le *gated communities* anch'essi isolati, protetti da sorveglianza privata e talvolta da veri e propri muri.

La modernità e ancor più i fenomeni di globalizzazione dell'economia hanno determinato stratificazioni fisiche e culturali: le prime, più veloci e più evidenti, hanno portato alla modifica del territorio con l'abbandono degli usi tradizionali sostituiti da attività proprie della cultura

urbana; le seconde, più lente ma forse più pervasive hanno dato luogo a degli ibridi culturali e comportamentali. Da un lato, dunque, il limite della costa come limite topografico costante nel tempo, dall'altro quello delle relazioni interne ma soprattutto esterne rapidamente mutate negli ultimi decenni, pur conservando un rapporto molto stretto con il mare.

3. Ischia

I più antichi insediamenti umani sull'isola d'Ischia, sulla scorta dei ritrovamenti archeologici, si fanno risalire al neolitico e reperti di età micenea sono stati rinvenuti sulla collina del Castiglione; intorno al 780-770 a.c. l'isola diviene colonia greca col nome di Pithecusa. L'isola «non è una semplice colonia di popolamento, come sarà il caso di altri insediamenti posteriori. La fondazione di Ischia si colloca al punto di transizione tra la più antica frequentazione messa in atto dai greci, probabilmente interessati alle miniere dell'Etruria e della Sardegna, e la più tardiva colonizzazione di insediamento. Lo sviluppo della civiltà protourbana rendeva impossibile l'accesso diretto ai prodotti minerari dell'Italia centrale, e fu tale circostanza a determinare l'insediamento nell'isola di Ischia. Ed è certamente questa anche la ragione per cui la più antica colonia della Magna Grecia è al tempo stesso la più lontana dalla madrepatria: recenti scoperte hanno rivelato che ad Ischia, sin dall'VIII secolo si lavorava il ferro proveniente dall'Etruria e dall'isola d'Elba» [Coarelli 1987, 85].

Phitecusa era ubicata in corrispondenza del monte Vico nell'attuale comune di Lacco Ameno; successivamente, a partire dal VI secolo a.C. si ha un ulteriore insediamento di coloni greci nel luogo dove oggi è il porto, con l'acropoli situata sull'attuale collina di San Pietro.



1: Mario Cartaro. Pianta di Ischia (1588 ca.).

Questo insediamento fu distrutto nel III secolo a.C. a seguito di disastrosi eventi vulcanici che portarono alla formazione del Montagnone e del Lago, l'attuale porto; dopo tali eventi il luogo rimase a lungo marginale, mentre era Forio il centro più importante per gli scambi con la terraferma, fondamentali per l'economia dell'isola. Nell'entroterra, più sicuro rispetto alla costa, si sono sviluppate le attività legate all'agricoltura e in particolare alla viticoltura, particolarmente favorita dal clima, dal terreno vulcanico e dall'andamento collinare.



2: Jacob Philipp Hackert. Veduta del lago di Ischia (1792).



3: Rizzi Zannoni. Mappa del Golfo di Napoli (1794).

Alla metà del Seicento a Forio comincia la realizzazione di un molo che delimita la rada in corrispondenza della chiesa del Soccorso, il molo originario sarà successivamente ampliato per consentire l'approdo a imbarcazioni più grandi. Solo alla metà dell'Ottocento Ferdinando II di Borbone darà il via ai lavori che, in pochi anni, trasformano il lago vulcanico di Ischia nell'attuale porto, determinando una sostanziale modifica delle gerarchie anche all'interno dell'attuale comune di Ischia, infatti fino alla realizzazione del porto l'abitato più importante era il borgo nei pressi del Castello Aragonese.

Intorno al porto si ha un forte sviluppo insediativo che soppianta per importanza quello del Castello tanto che è uso individuare il comune di Ischia come 'Ischia Porto', e chiamare il borgo vicino al Castello col nome di 'Ischia Ponte' dal ponte che lo unisce al resto dell'isola.

Ischia acquisisce una grande notorietà a partire dalla fine del Cinquecento per un altro motivo: la presenza di sorgenti termali. Giulio Iasolino, filosofo e medico in Napoli, pubblica nel 1588 il volume *De' rimedi naturali che sono sull'isola di Pithecusa, oggi detta Ischia*; la monografia era corredata da una pianta topografica di Mario Cartaro, il più noto geografo dell'epoca, che rimase la cartografia di riferimento per circa due secoli. È interessante notare come in questa cartografia compaiano anche Procida e Monte di Procida, che all'epoca faceva parte di Procida, ma se la rappresentazione di Ischia è abbastanza accurata ed efficace, quella di Procida è vaga e approssimativa, quasi un elemento di contorno. La cartografia del Cartaro evidenzia la notevole importanza acquisita dall'isola di cui sono altresì testimoni le rappresentazioni pittoriche che hanno per oggetto, in particolare, il lago prima della sua trasformazione nell'attuale porto. Bisognerà attendere altri due secoli per le prime cartografie 'tecniche' ed avere una rappresentazione attendibile delle isole del Golfo.

Dopo la seconda guerra mondiale il destino dell'isola cambia strada. La sua notorietà in funzione turistica viene veicolata da una particolare forma di rappresentazione, la cartolina, e le bellezze dell'isola vengono diffuse da diversi film che vi si girano, in particolare 'Il corsaro dell'isola verde' del 1952; da allora per tutti Ischia è l'isola verde.

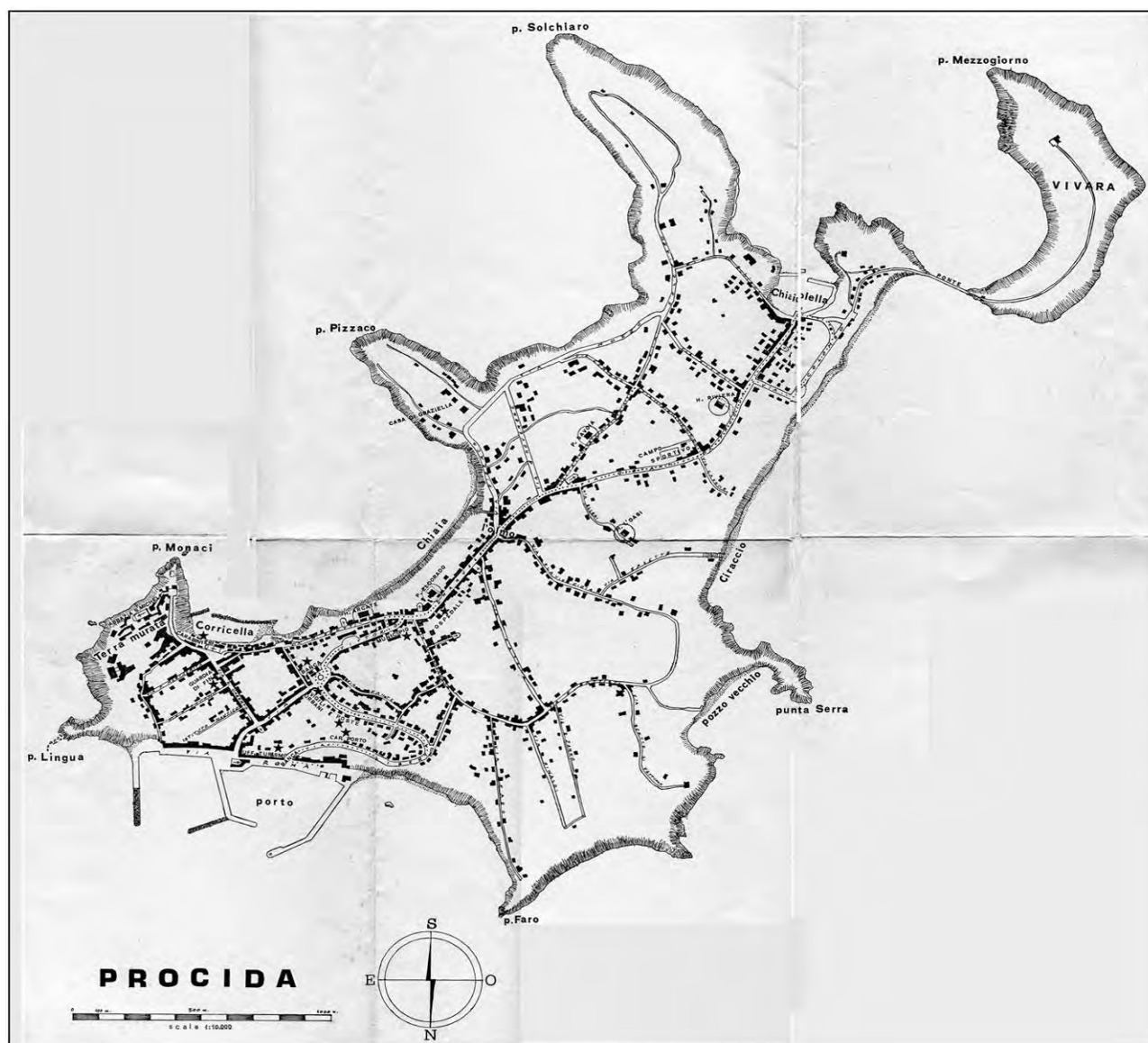
Se a ciò si accompagna lo sviluppo del trasporto marittimo e la vicinanza ad una grande e popolosa città come Napoli tra i cui abitanti cresce il benessere e la voglia di 'villeggiatura' il gioco è fatto: già negli anni Sessanta del Novecento l'isola è affollata di turisti.

Ma il vero disastro ambientale si avrà a partire dalla metà degli anni Settanta con la saturazione edilizia di vaste aree con un'edilizia disordinata e incontrollata. Il confronto tra il prima e il dopo è più eloquente di qualsiasi parola.

4. Procida

Procida è un'isola giovane; si è formata tra 55.000, la parte più antica corrispondente all'attuale isolotto di Vivara, e 17.000 anni fa. Vivara, che molto probabilmente era unita da una falesia a Procida, denota già nella forma la sua origine vulcanica; il suo successivo distacco, avvenuto in epoca remota, ne fa una vera e propria isola nell'isola. Disabitata e collegata all'insediamento con un ponte, peraltro rimasto a lungo inagibile, è oggi un'oasi naturalistica privata e vi si può accedere solo su prenotazione e con una guida ma, pur presentando caratteristiche uniche, la sua capacità attrattiva è sempre stata modesta rispetto all'importanza ambientale, anche se tale condizione può considerarsi una 'fortuna' per la sua conservazione. Proprio a Vivara, d'altra parte geologicamente più antica rispetto al resto dell'isola, si sono trovate testimonianze della presenza micenea e, probabilmente, l'insediamento era utilizzato per la lavorazione dei metalli. Successivamente, dal VI secolo a.C., sull'isola si insediarono i Cumani e solo successivamente i Romani.

Sebbene l'origine di Procida sia vulcanica come quella di Ischia, ha una conformazione molto diversa; Ischia è più articolata e ha un cono vulcanico che raggiunge i 789 metri, ha avuto importanti fenomeni eruttivi in epoche geologicamente recenti, e numerosi terremoti di tipo vulcanico, in particolare nel comune di Casamicciola, l'ultimo nel 2017 ma quello del 1883 fu particolarmente distruttivo causando oltre 2.000 morti, tanto da essere assunto per 'antonomasia' nella terminologia corrente.



4: Pianta di Procida (1960 ca).

Procida, invece, ha una sola emergenza importante costituita da 'Terra murata' che raggiunge solo 91 metri s.l.m. ed è abbastanza stabile dal punto di vista vulcanico. Le attività produttive dell'isola, a differenza di Ischia, sono state, nel tempo, principalmente legate alla pesca e al mare; all'isola era legata amministrativamente fino al 1907 la parte di costa che la fronteggia e che per tale motivo si chiama ancora oggi 'Monte di Procida'. L'isola resta a lungo in posizione molto defilata ma con i Borbone il suo ruolo cambia drasticamente; nel 1830 il Palazzo d'Avalos (1563), realizzato dopo che i d'Avalos erano diventati feudatari

dell'isola nel 1529, viene trasformato in cittadella carceraria ed ha accolto principalmente ergastolani fino alla chiusura avvenuta solo nel 1988.

La presenza del bagno penale insieme alla scarsità di spiagge ha evitato i grandi flussi turistici e reso l'isola più interessante per il turismo diportistico. Sempre i Borboni hanno dato un forte impulso, a partire dalla metà del Settecento, alla marineria dell'isola e vi hanno affiancato una rilevante attività cantieristica, tanto che prima del 1860 Procida occupava il secondo posto dopo Napoli tra le marinerie italiane; tuttavia questo ruolo decresce rapidamente dopo l'Unità e già nel 1885 era retrocessa al settimo posto. Di tale tradizione resta segno evidente ancor oggi con l'elevato numero di procidani occupati in ruoli di primo piano sulle navi mercantili di tutto il mondo. Tutte queste concause hanno fatto sì che Procida, a differenza di Ischia, abbia retto meglio l'impatto del turismo di massa con un'edificazione relativamente limitata nel periodo di massima invasività della speculazione edilizia, e poi contenuta dalle normative a tutela del territorio. Anche sul piano della rappresentazione cartografica e grafica, l'isola resta in secondo piano, abbiamo già citato il caso della cartografia del Cartaro, ma anche nelle cartografie successive Procida è rappresentata in modo approssimativo fino alla realizzazione di carte tecnicamente valide. Parimenti nelle rappresentazioni pittoriche dei vedutisti Procida costituisce per lo più un elemento di sfondo.



5: Vista aerea della Chiaiolella.

Bibliografia

- BENEVOLO, L. (1993). *Storia della città. La città antica*. Roma-Bari, Editori Laterza.
BRAUDEL, F. (1987). *Il mare*, in *Il Mediterraneo*, a cura di F. Braudel, Milano, Bompiani, pp. 31-53.
CACCIARI, M. (2000). *Nomi di luogo: confine*, in «aut aut» nn. 299-300, pp. 73-79.
COARELLI, F. (1987). *Roma*, in *Il Mediterraneo*, a cura di F. Braudel, Milano, Bompiani, pp. 83-99.

La lettura della città di Aversa tra immagini storiche, rappresentazioni e rilievi *The reading of the city of Aversa between historical images, representations and reliefs*

MARGHERITA CICALA

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il contributo proposto verte sull'analisi delle trasformazioni ambientali e urbane, con specifici approfondimenti a scala edilizia, della città di Aversa, mediante l'utilizzo di differenti applicazioni strumentali. Tramite l'integrazione dello studio delle cartografie storiche e della metodologia del rilievo architettonico è stato possibile riconoscere la complessità stratigrafica di una porzione del centro urbano con la restituzione di un disegno spaziale capace di evidenziare le differenti rappresentazioni che nel tempo sono state elaborate, determinando quei layer che identificano la città nel suo stato attuale.

The proposed contribution is on the analysis of environmental and urban transformations, with specific in-depth studies on the building scale, of the city of Aversa through the use of different instrumental applications. Through the integration of the study of historical maps and the methodology of architectural relief it was possible to recognize the stratigraphic complexity of a portion of the urban center with the return of a spatial design able to highlight the different representations that have been elaborated over time, determining those layers that identify the city in its current state.

Keywords

Cartografia descrittiva, rilievo geometrico, stratificazioni, Aversa.

Descriptive cartography, geometric relief, stratifications, Aversa.

Introduzione

Il patrimonio culturale può essere considerato, più che un catalogo di monumenti, un dialogo attivo tra passato e presente divenendo parte integrante dei continui mutamenti della città e del suo territorio, diventando risorsa essenziale per una coscienza contemporanea perennemente da rinegoziare, perché rimessa in discussione dalle contraddizioni di un presente in continua trasformazione. Una nuova corrispondenza che inevitabilmente matura anche con il confronto tra esperienze e realtà lontane nel tempo che hanno costruito la storia di un luogo che solo attraverso una profonda analisi con senso critico si consente di evidenziare le diversità stratificate restituite nei secoli, rendendo nella pienezza dei suoi valori e renderla utile per misurare le trasformazioni attuate ad oggi sul territorio. Lo studio che qui si propone si incentra sulle modificazioni avvenute più o meno in tempi recenti, che caratterizzano l'immagine urbana della città, il tessuto del centro storico e delle architetture in esso presenti. Nello specifico l'oggetto di indagine è la città storica di Aversa, singolare per stratificazione e complessità, che continua a resistere alle attuali e incessanti trasformazioni. Tale assimilazione è espressa attraverso l'utilizzo di applicazioni strumentali diversificate, il cui utilizzo e la corrispondenza del risultato dei dati ottenuti, consente di acquisire una consapevolezza d'insieme conoscitiva del suo centro antico e di tutte quelle stratificazioni e

superfetazioni che nel tempo hanno definito lo stato in cui oggi la si rinviene. L'analisi si basa in un primo studio cartografico impiegato per ricalcare l'identità originaria della città di Aversa. La scelta della suddetta città è giustificata dalle innumerevoli alterazioni che hanno governato il suo territorio di originario impianto normanno, determinando nel corso del tempo variazioni urbane e architettoniche dovute sia ad eventi naturali che a processi umani. Rifacimenti dell'esistente, abbattimenti e ricostruzioni hanno infatti governato il territorio di Aversa sino alla definizione del suo attuale assetto territoriale e paesistico. Indi per cui si evidenzierà in che modo sia venuta strutturandosi in una realtà già solidamente urbanizzata una 'nuova' realtà e quali modifiche abbia questa subito. Lo studio cartografico ha garantito una conoscenza dello stesso centro che fosse antecedente alle ingenti trasformazioni di età contemporanea. In seguito, si è proceduto con lo studio sistematico di documenti archivistici inerenti alcuni edifici ricadenti nel centro antico. Tale fase ha consentito di condurre un'analisi di dettaglio su specifiche porzioni di territorio che ha evidenziato in che modo questo si sia andato a comporre nel tempo, rilevando le modifiche architettoniche che si sono sovrapposte all'esistente e appartenenti a più epoche differenti. In ultimo ma non di minore importanza, l'esecuzione di un rilievo geometrico di una singola unità abitativa del centro storico, con la sua correlata rappresentazione, ha consentito di convalidare i dati precedentemente acquisiti nelle prime due fasi di indagine. Il riscontro dei risultati ottenuti dalle suddette metodologie dimostra come tale prassi di ricerca consenta un'adeguata ricostruzione storico-architettonica del territorio vissuto ma non adeguatamente conosciuto, determinando la cronologia dello sviluppo urbano dell'areale esaminato e fornendo dati sostanziali appartenenti al patrimonio della città.

1. Il centro storico di matrice normanna nelle rappresentazioni cartografiche

La singolarità della città di Aversa la si riscontra in primis dal suo essere identificata planimetricamente come un modello di città centrifugo che si contraddistingue dalla subordinazione dei vari elementi al centro, i quali si avvolgono intorno alla cattedrale rappresentante anticamente il centro politico della stessa città. Tale espediente come dimostrato dalla letteratura è dettato dalle origini normanne della città, per tal motivo assimilata a modelli di città francesi come Braine e Carcassonne. Nel dettaglio la similitudine con la città di Carcassonne è riscontrabile nella cartografia della cittadella francese in cui è facilmente tangibile l'analogia con la tipologia di estensione territoriale radiocentrica della città di Aversa. Difatti, l'analisi della suddetta cartografia dimostra come la città di Carcassonne sia caratterizzata da una doppia cinta muraria: un perimetro interno risalente al IV sec. ed uno esterno del XIII secolo. Tale morfologia si ripropone nella conformazione della doppia cinta fortificata che domina la città di Aversa, la prima di R. Drengot e il secondo tracciato di Ruggero II. Inoltre, la trasformazione delle lizze presenti a Carcassonne tra i due recinti murari, che nel XVIII divennero strade delimitate da nuove abitazioni, riproduce la medesima estensione territoriale costituita da nuovi insediamenti urbani che si ebbe ad Aversa all'interno dei suoi due tracciati murari. L'ultima similitudine tra le due città è riscontrabile nella presenza delle tipologie architettoniche emergenti che governano il territorio antico, infatti così come avviene per la città di Aversa anche a Carcassonne si individua il Castello che identifica il potere politico e la chiesa di Saint-Nazaire che richiama il potere religioso.

Data questa premessa, è significativo sottolineare che la città di Aversa è contrassegnata da una scarsità di fonti iconografiche. Per tale motivo ha assunto rilevante importanza una delle prime vedute scientifiche della città identificabile con la tavola «Il Martirio di S. Sebastiano» del 1482 ca. di Angiolillo Arcucci, nella cui tavola è visibile S. Sebastiano che, quale patrono della città, è posizionato al centro della rappresentazione (e dunque della città) tra il potere politico e il potere religioso ossia tra gli elementi architettonici presenti nel secondo piano

della rappresentazione in cui è visibile l'articolazione delle mura con la messa in evidenza dei palazzi più significativi. Analizzando tale veduta geometricamente, questa è da considerarsi come una veduta pseudo-prospettica con un punto di vista dell'osservatore frontale che in oltremodo sembrerebbe essere la città di Napoli. Tale espediente grafico consente la vista delle principali fabbriche che governano il territorio e caratterizzate da nitidi indicatori di profondità: sul fronte sinistro il Castello di Casaluze, su quello destro il Duomo ed infine alle spalle del Santo si deduce debba essere collocato il Castello Aragonese che dunque non è possibile scorgere.

La successiva ed effettiva riproduzione cartografica della città di Aversa ove questa è rappresentata nella sua interezza si sviluppa a partire dal 1700. La prima rappresentazione in cui è distinguibile la rappresentazione di tutto l'impianto urbano della città è identificabile nella rappresentazione di di Francisco Cassiano de Silva con la veduta inserita nel volume *Il Regno di Napoli in prospettiva* di Giovan Battista Pacichelli (edita a Napoli nel 1703 da Michele Luigi Mutio).



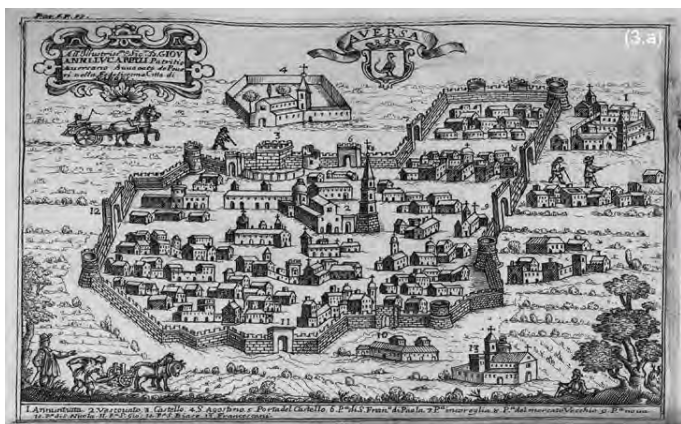
1: Cartografia della cittadella medievale di Carcassonne, Francia, 1914 8° (a sin.); schema di analisi dello sviluppo delle cinte fortificate della città di Carcassonne (disegno Margherita Cicala al centro); Angiolillo Arcucci, Il Martirio di San Sebastiano, 1482, particolare in cui sono posti in rilievo il Castello di Casaluze e il Duomo (a des.).

Una successiva raffigurazione della città è la veduta planimetrico- prospettica della cittadina di Aversa e dintorni, intitolata *Aversa città nel Regno di Napoli in Terra di Lavoro* di Cesare Orlandi e Francesco Nesi, edita nel 1772 ed inserita nell'opera *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti compendiose notizie sacre, e profane compilate da Cesare Orlandi*. Dunque, nel primo caso tra le rappresentazioni di città del Regno di Napoli, corredate da rappresentazioni iconografiche e cartografie descrittive (topografia vedutistica), rinveniamo la rappresentazione della città di Aversa in una veduta a volo di uccello dove il punto di vista è posizionato in alto rispetto al quadro della rappresentazione in modo da cogliere in essa tutti gli elementi significativi che costituivano il territorio. Nella tavola oltre i palazzi e le abitazioni è definito anche l'andamento della cinta fortificata, che in una riproduzione eseguita con un punto di vista frontale non sarebbe emersa nella sua intera configurazione. Tale veduta di città riconducibile alla metodologia di rappresentazione dell'assonometria obliqua cavaliere [Zerlenga 2001] è caratteristica in quanto grazie alla tecnica di rappresentazione impiegata è possibile individuare la prima cinta fortificata di Drengot, leggibile sia planimetricamente che

MARGHERITA CICALA

in alzato. Inoltre, in essa si può definire la crescita della città medievale, individuando in primis le porte di ingresso della stessa poste lungo gli assi viari principali, e la fabbrica del castello Aragonese non visibile nella tavola di A. Arcucci.

Questo episodio è singolare in quanto segna l'effettiva trasformazione della città, testimoniata dalla nascita della via di collegamento tra Napoli e Capua, espediente visibile all'interno della cartografia con la riproduzione dei viandanti collocati a destra e a sinistra della cinta muraria, rappresentati nell'atto di trapassare trasversalmente la città a significare l'estendersi della stessa. Tale caratteristica appare essere una singolarità di questa rappresentazione in quanto nella successiva veduta di C. Orlandi questo episodio è graficamente assente. Difatti quest'ultima, pur molto più tarda di quella presente nel Pacichelli, appare una sua mera ripetizione meno dettagliata con un'unica distinzione nel cartiglio posto in alto al centro di entrambe le rappresentazioni. In ultimo la presenza in entrambe le raffigurazioni dei corpi dell'Annunziata, e dei complessi di S. Agostino e dei Francescani segna lo sviluppo urbano esterno cui è stata soggetta la città a partire dal dominio Aragonese e di quelle che possono essere individuate come due episodi di città interne separate: da un lato, la città medievale e religiosa con assetto centrifugo e dominata dai proprietari terrieri e, dall'altro, la città di espansione che si caratterizza per una crescita strutturale non completa ma nel contempo regolare per il suo assetto urbanistico e dipendente dall'Annunziata.



3 (a): Aversa in prospettiva in G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in Prospettiva*, 1703, vol. I.

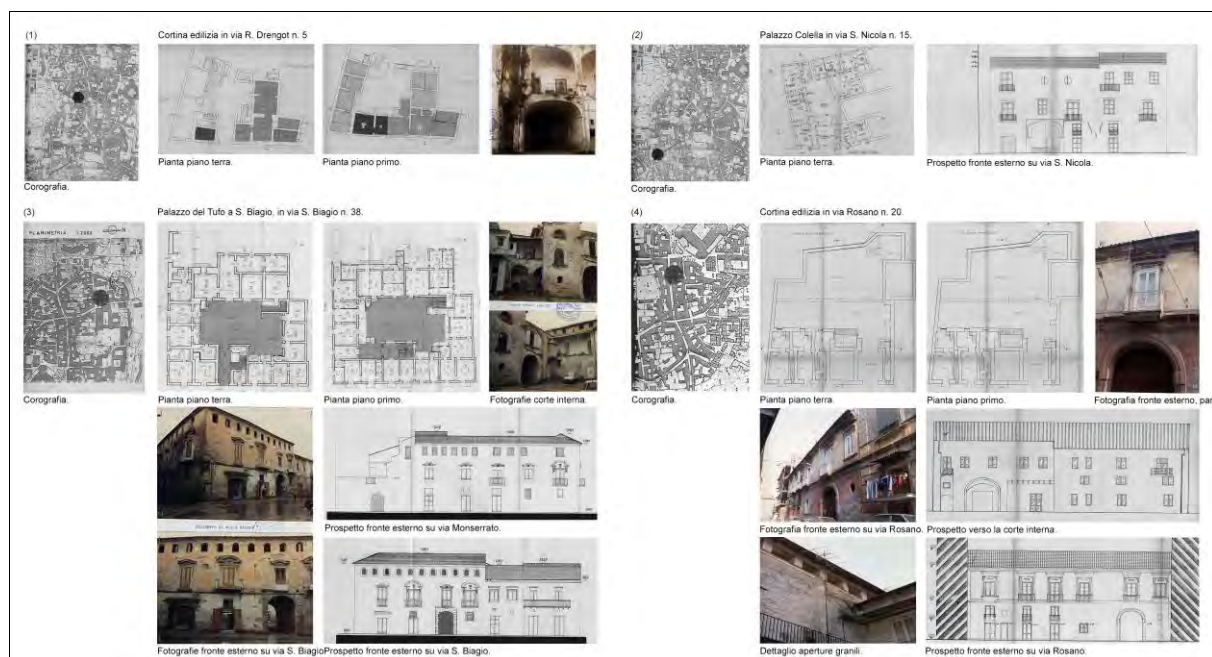
3 (b): Aversa città nel Regno di Napoli in *Terra di Lavoro* di Cesare Orlandi e Francesco Nesi, 1772.

Dunque, dall'analisi di suddette cartografie è evidente che una peculiarità dell'insediamento tipico della città di Aversa è costituito dalla presenza costante nel tempo dell'originaria matrice urbana primitiva. Non vi è dubbio che la più rilevante testimonianza della città sia rappresentata dall'impianto urbanistico del nucleo normanno, ove malgrado le trasformazioni cui è stato soggetto il territorio in esame, i circuiti stradali normanni, caratterizzati da percorsi radiali che trovano il loro punto di incontro nella cattedrale del centro antico, diventano un segno identitario del suolo urbano in oltremodo singolare per rarità tipologica.

2. I segni architettonici della città individuati nei rilievi architettonici

Oltre la caratterizzazione dell'assetto tipologico della città, di non minore importanza appaiono le stratificazioni, nello specifico quelle medievali, individuabili nelle abitazioni dello stesso centro storico. Queste sono caratterizzate dalla ripetizione di elementi architettonici simili e riconoscibili in occasionali manufatti e inglobati in moderni contesti architettonici che mostrano quegli elementi che disegnano le stratificazioni del corpo di fabbrica [Fiengo,

Guerriero 2002]. Mediante la comparazione di questi, risulta evidente come la casa a corte unifamiliare rappresenti la tipologia edilizia più diffusa, costituita da un piano terra riservato ai servizi, un primo piano nobile e un sottotetto conosciuto dalla letteratura come antico granile ed è possibile individuare come i corpi siano caratterizzati dal loro snodarsi circolarmente intorno alla corte (fig. 4). Tale analisi evidenzia l'evolversi della città con le visibili sovrapposizioni architettoniche, definendo quei caratteri medievali ricorrenti che si riscontrano nelle residenze appartenenti al centro antico, ma si è ritenuto utile dettagliarla tramite un'esperienza di rilievo architettonico eseguito per un singolo corpo di fabbrica che, allo stato attuale, presenta talune tra le caratteristiche sino ad ora esposte. Il rilievo ha avuto come oggetto un fabbricato sito alla via Seggio n. 41, strada rappresentante un brano singolare della città poiché congiunge il centro con le successive espansioni del tessuto urbano. Il suddetto rilievo multidimensionale, eseguito nell'anno 2015 con il coordinamento scientifico della professoressa O. Zerlenga (fig. 5), ha permesso di ottenere dati quantitativi ma soprattutto qualitativi di una realtà complessa e in continuo divenire, rendendo possibile la lettura delle stratificazioni sino ad oggi leggibili sul manufatto. La procedura è stata caratterizzata da un primo rilievo a vista con un successivo tracciamento configurativo e morfologico con rappresentazione prevalentemente in proiezione ortogonale (eidotipo).



4: Corografia, Piante, prospetti e foto d'epoca di quattro cortine edilizie ricadenti nel centro storico della città di Aversa, Archivio comunale della città di Aversa.

Si è in seguito proceduto alla raccolta dati mediante un rilievo sia diretto che indiretto, nello specifico con il supporto di un rilievo fotografico con tipologia di ripresa frontale e scatti catturati nelle ore centrali del giorno per evitare zone di ombra, e in ultimo la creazione di un mosaico fotografico raddrizzato, che ha consentito di ottenere una visione globale della cortina edilizia. Il rilievo ottenuto è stato applicato attraverso livelli differenti di indagine e scale di rappresentazione diversificate (1:20, 1:50, 1:200), discretizzando e misurando la collocazione del corpo architettonico e restituendone informazioni sia a livello planimetrico che altimetrico capaci di restituire le 'n' dimensioni di un sistema complesso in continua trasformazione [Zerlenga 2009]. La prima fase di analisi è stata la raccolta di informazioni

MARGHERITA CICALA

adequate a una scala architettonica 1:50; queste sono state successivamente distinte in categorie tematiche (uso, impianti, linguaggio). Le informazioni ricercate mediante la prassi del rilievo sono state sia altimetriche che planimetriche e supportate dal rilievo di una porzione della cortina stradale. La raccolta di suddette informazioni metriche, geometriche, materiche e spaziali ha consentito la redazione della rappresentazione grafica dell'immagine dello stato attuale della cortina in cui sono evidenziate tutte le caratteristiche in essa rinvenibili. Da esse è stato possibile discernere le singole informazioni specifiche inerenti la tipologia architettonica, il materiale di ogni elemento che costituisce il corpo di fabbrica, il colore, i rapporti geometrici tra pieni e vuoti, le aree di degrado in tutte le sue forme compreso quello visivo (impianti, tubature, cavi elettrici) e l'illuminazione. È stato realizzato anche un dettaglio in scala di rappresentazione 1:20 delle matrici delle ringhiere in ferro dei balconi che sporgono sul fronte dell'unità edilizia (così da analizzare in dettaglio i rifacimenti di età contemporanea). Ogni singolo rilievo contenente tali informazioni è stato supportato da grafici e legende con segni convenzionali per un'adequata e immediata lettura, nonché da una raccolta di tavole di sintesi in grado di raccogliere tutte le informazioni ottenute e individuabili nel rilievo multidimensionale.



5: Tavola d'insieme di rilievo multidimensionale della cortina edilizia sita in via del Seggio n. 4; rilievo redatto per il Corso di Rilievo e rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente a cura di Margherita Cicala, Francesca Sibilio, Anna Tafuro, a.a. 2015/2016, corso coordinato dalla professoressa Ornella Zerlenga (Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università della Campania Luigi Vanvitelli).

Il rilievo eseguito secondo tale prassi ha consentito non solo una conoscenza d'insieme dell'unità edilizia scelta come caso studio ma anche la messa in evidenza delle trasformazioni attuate nel corso dei secoli e causate dai frequenti interventi di adeguamento alle rinnovate esigenze abitative individuabili attraverso l'analisi di queste frammentarie testimonianze.

Conclusioni

L'obiettivo del contributo è stato incentrato in un'analisi conoscitiva di una porzione della città di Aversa con l'ausilio di più applicazioni strumentali: in primis, l'analisi della vedutistica e delle cartografie storiche per lo studio dell'impianto originario della città; una consecutiva analisi archivistica di disegni di rilievo per gli approfondimenti tipologici degli apparati edilizi del patrimonio esistente; un caso studio rientrante nello specifico disciplinare del rilievo e della rappresentazione per una più approfondita analisi conoscitiva di una singola cortina edilizia. Tale metodologia funge da pratica procedurale da applicare all'attuale contesto territoriale e urbano in continuo divenire, consentendo di raggiungere una conoscenza complessiva dei manufatti di un dato centro storico da adoperarsi per una successiva programmazione urbana. Il piano qui proposto assume come fondamento della qualificazione di un bene architettonico i dati testimoniali rilevati, dunque secondo un processo di accumulazione di informazioni. Tale approccio, non elude il momento della valutazione, bensì consente che rientrino nella sfera di indagine dati che senza uno studio storico e di rilievo (sia metrico che formale) non ne avrebbero fatto parte.

Bibliografia

- AMIRANTE, G. (1998). *Aversa. Dalle origini al Settecento*. Collana: Luoghi e palazzi, Edizioni Scientifiche Italiane.
- FIENGO, G., GUERRIERO, L. (2002). *Il centro storico di Aversa. Analisi del patrimonio edilizio*, Napoli, Tipografica Editrice.
- JACAZZI, D. (2010). *Aversa. San Lorenzo ad Septimum* Facoltà di Architettura, in *Dimore della conoscenza. Le sedi della Seconda Università degli Studi di Napoli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- JACAZZI, D. (2009). *Il sito di San Lorenzo ad Septimum sulla via Campana. L'insula benedettina extra muros aversae in età medioevale e moderna*, in *Le Vie dei Mercanti. Cielo dal Mediterraneo all'Oriente*, a cura di C. Gambardella, S. Martusciello, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ZERLENGA, O. (2001). *Aversa rappresentata nel Regno di Napoli in Prospettiva*, in *Rilievo: documento e memoria. Le strategie del rilievo finalizzato alla tutela e al recupero del patrimonio architettonico*, a cura di R. Penta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 95-111.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*, in «Ikhenos», vol. 1, pp. 11-34. *Analisi grafica e storia della rappresentazione*. Collana diretta da G. Pagnano, Università degli Studi di Catania, Facoltà di Siracusa, Siracusa, Lombardi.
- ZERLENGA, O. (2005). *Napoli rappresentata da Francesco Cassiano de Silva. In Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, a cura di G. Amirante, R. Pessolano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ZERLENGA, O. (2009). *... Misure in divenire ... Rilievo multidimensionale dei nuovi contesti urbani fra permanenze e contaminazioni*. vol. 1, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice.
- ZERLENGA, O., JACAZZI, D., Vincenzo, C. (2017). *Nuovi contesti urbani. Via Seggio ad Aversa fra autenticità e riuso*. In: (a cura di) Capanna, A., Mele, G., *RPR Rilievo Progetto Riuso*, vol. 1, pp. 123-137, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli.

Il capriccio come progetto urbano. Hubert Robert e il porto di Ripetta *The Capriccio as Urban Design. Hubert Robert and the Port of Ripetta*

FABIO COLONNESE

Sapienza Università di Roma

Abstract

Gli schizzi e dipinti prodotti da Hubert Robert durante il lungo soggiorno romano alla metà del Settecento testimoniano la ricerca di scorci parziali e inediti e una sensibilità ai temi urbani che promuove un uso del capriccio architettonico, un genere di grande successo commerciale, in chiave critica. L'analisi delle opere attraverso cui rielabora il Porto di Ripetta dimostra la sua capacità di combinare i monumenti romani e, allo stesso tempo, di indagarne la natura e le radici tipologiche.

Sketches and paintings made by Hubert Robert during his long Roman stay in the mid-eighteenth century testify to the search for partial and unpublished views and a sensitivity to urban themes that promotes a use of the architectural capriccio, which was a genre of great commercial success, in a critical key. The analysis of the works through which it re-arrange the Port of Ripetta demonstrates his ability to combine Roman monuments and, at the same time, to investigate their nature and typological roots.

Keywords

Hubert Robert, Porto di Ripetta, Capriccio architettonico.

Hubert Robert, Ripetta Port, Architectural Capriccio.

Introduzione

Alla metà del Settecento, all'apice del Grand Tour, Roma è attraversata da artisti e da sguardi che scompongono e ricompongono in modo incessante la sua inesauribile collezione di monumenti e rovine. Il capriccio architettonico [Erouart 1982; Corboz 1985; Sestieri 2015; Steil 2016], inaugurato nel secolo precedente, si afferma come un genere capace di soddisfare le aspettative dei turisti combinando edifici e luoghi esistenti con altri immaginari, modificandone la posizione e/o la dimensione. Questa città 'analogica' trascende la realtà effettiva aggiungendo livelli di dati archeologici, spaziali, temporali o 'esistenziali' con principi e modalità che si trovano oggi nella Realtà Aumentata o nel Matte Painting. Eppure, nel caso del pittore francese Hubert Robert, il successo del capriccio risiede proprio nella dose di 'realità' che è in grado di garantire anche nelle composizioni più fantastiche e che trascende il ruolo di memoria visiva ad uso dei collezionisti per approdare a quello di indagine critica e di progetto sulla città. Questo appare evidente in una serie di opere dedicate al Porto di Ripetta che stimolano una riflessione sulle radici formali dell'architettura berniniana e sulla città 'moderna'.

1. Hubert Robert a Roma

Nel XVIII secolo la crescente richiesta di 'cartoline' di Roma da parte di turisti, ambasciatori e famiglie patrizie promuove la produzione di 'capricci', quadri ed incisioni capaci di concentrare più luoghi e monumenti romani in una singola immagine. Giovanni Paolo Pannini

dipinge una quantità di composizioni fantastiche di rovine, monumenti antichi e frammenti 'moderni', generalmente ambientati in generici scorci della campagna romana e frequentate da apostoli o filosofi intenti a discutere. Esse avevano un valore commerciale come souvenir e oggetto decorativo, ovviamente; avevano un valore topografico, come richiamo diretto a specifici luoghi, sebbene mediato dalle esigenze figurative del pittore; avevano pure il senso di una ricerca archeologica sempre più dettagliata e un richiamo alla grandezza perduta, la cui esperienza visiva e sensoriale poteva avere addirittura un effetto 'terapeutico' [Mortier 1974, 21]. Se per Pannini il capriccio conduce ad una sorta di mappa visuale allegorica della città in tempi diversi [Morselli, Vodret 2005], altri artisti lo adottano come strumento di indagine spaziale e tipologica, utile non solo a correggere teatralmente le criticità urbane ma anche ad avanzare vere e proprie proposte urbanistiche.

Questa attitudine è particolarmente evidente nell'opera del francese Hubert Robert (1733-1808). Giunto a Roma nel 1754 al seguito del Conte de Stainville, egli ebbe l'opportunità di seguire i corsi all'Accademia di Francia; di conoscere Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), col quale girò la campagna in cerca di soggetti interessanti [Boulot, Cuzin, Rosenberg 1990]; di studiare la prospettiva con Pannini, di cui certamente collezionò le opere [McCormick 1990]; di collaborare con Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Jean Barbault (1718-1762) e Charles-Louis Clérissieu (1721-1820), il quale lo mise in contatto con l'architetto scozzese Robert Adam (1728-1792); di accompagnare l'Abbé de Saint-Non nel Mezzogiorno per illustrare il suo *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786); di tornare infine in Francia nel 1765, per entrare nell'Académie parigina, divenire Garde du Musée Royal nel 1784, dipingere gli spettacolari eventi della Rivoluzione Francese, essere imprigionato e poi rilasciato, contribuendo alla trasformazione del Louvre in un grande museo nazionale [Faroult, Voiriot 2016].

I numerosi schizzi e dipinti prodotti nel suo lungo soggiorno romano (e italiano) testimoniano la ricerca di temi originali. È il caso del 'tunnel', che André Corboz [1998] fa risalire all'esperienza della Grotta di Posillipo poi rielaborata in forma di galleria colonnata in innumerevoli tele che ispireranno la trasformazione della Grande Galerie del Louvre (forse anche in virtù di una visita al cantiere della reggia borbonica di Caserta e del suo 'cannocchiale prospettico' o anche solo della visione delle preziose stampe della *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta* approntata da Luigi Vanvitelli nel 1756). In queste tele, Robert impara a rappresentare questi 'tunnel' con punti di vista eccentrici, che superano l'effetto di staticità dei suoi primi lavori¹ e imparano a nascondere oltre che a mostrare.

Hubert mostra una sensibilità al montaggio per frammenti che alimenta anche la produzione di capricci a scala urbana. Non si tratta più di paesaggi arricchiti da rovine di architetture antiche ma compositi assemblaggi di architetture antiche e moderne, in qualche caso deteriorate dal tempo, 'occupate' dalla natura e, soprattutto, da gente comune ritratta in azioni quotidiane. «In Robert's paintings, the behavior of the figures is representative of quotidian routine while the ruined architecture represents historic time, contrasting typical eighteenth and nineteenth-century images of ruins in which foliage grows over the architecture to show the power of nature over man» [Dudley 2013, 4]. Se le figure umane e l'architettura non appaiono più 'in posa' come nei quadri di Pannini, è anche per merito di prospettive impostate in modo accidentale, della convivenza tra architetture antiche, rinascimentali e barocche e di una inconsueta centralità dello spazio urbano, che cessa di

¹ Interno d'un 'passage', 1760, Besançon, Bibliothèque municipale.

essere solamente un interstizio tra i monumenti. In particolare, l'articolazione degli spazi con scalinate e ponti – un repertorio affinato dai tanti studi realizzati nei giardini italiani assieme all'amico Fragonard [Riboullant 2019] – appare il segnale di una specifica sensibilità verso i temi del percorso, del montaggio e del tempo, anche in forma allegorica [Wall 2014]. Perfino il suo continuo richiamo alle rovine, si può riferire «to several timeframes, and arguably, his allusions to the future were about creating a new Rome, or inheriting its civility» [Dudley 2013, 5], oltre che come sintomo del bisogno di ritrovare le ragioni della propria arte «in an era of increasing estrangement from the past» [Dubin 2010, 2]. La nostalgia evocata dai suoi soggetti architettonici, mutilati dal tempo e ricombinati dagli abitanti, si riflette non solo nella predilezione per il Neoclassicismo, come artificiosa sintesi delle tradizioni antiche, ma anche nello stile dei suoi schizzi proto-impressionisti, spesso abbozzati e incompleti, tracciati con segni tremolanti e sfumati [Dubin 2010, 64].



1: Selezione di schizzi di Hubert Robert realizzati presso il Campidoglio tra il 1754 e il 1764.

2. «Invenit Hubertus Robert»

Il gran numero di schizzi che Robert *des ruines*, come lo chiamava Diderot, dedica al Campidoglio indica che lo aveva scelto come luogo privilegiato per le sue riflessioni grafiche, forse proprio in virtù della sua capacità di assommare tematiche urbanistiche, architettoniche, artistiche e antiquarie. Gli schizzi dal vero, visti in sequenza, testimoniano le stazioni di una sorta di *promenade architecturale* che nessuna singola veduta, per quanto ampia e manipolata 'alla fiamminga', poteva illustrare e che potrebbero invece comporre l'immaginaria tavola di un fumetto (Fig.1). L'attenzione ad una narrazione del luogo per scene è accentuata dalla presenza costante una figura scura posta in genere al centro del disegno e vestita con un mantello nero ed un cappello a larghe falde. Viene spontaneo identificarla con un suo aiutante o col pittore stesso, visto che in prossimità della statua equestre, indica qualcosa in alto e sembra prepararsi a misurarla con una lunga asta. A queste letture parziali, favorite dalla molteplicità di punti di vista, dai percorsi porticati e dalle visuali dal basso e dall'alto offerte dalle varie rampe, si aggiungono altri schizzi, che documentano singoli elementi del complesso capitolino, come la statua equestre, lo scalone senatorio, la finestra a edicola o l'inizio della cordonata segnata dalle fontane coi leoni. In alcuni casi, come si vede nel taccuino del 1760², schizzi dal vero diventano il punto di partenza per figurare piazze con grandiosi palazzi principeschi; in altri casi, come nel celebre *Incendio di Roma* dipinto a Parigi vent'anni dopo il suo rientro³, la distanza dai luoghi reali gli consente composizioni ancora più azzardate, in cui il palazzo capitolino appare sulla sinistra, collegato al Pantheon sulla destra da un ponte, la cui volta inquadra il Colosseo in fiamme sullo sfondo.

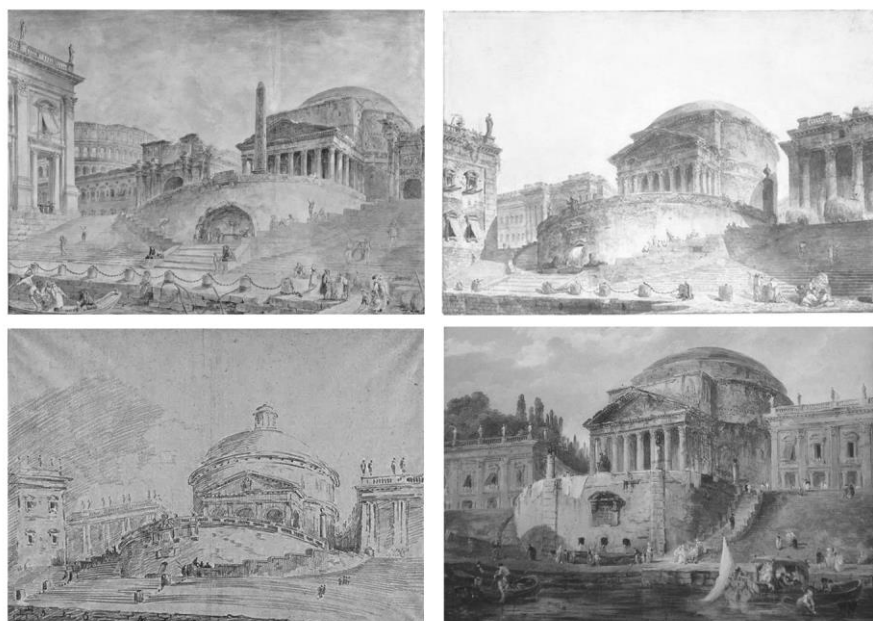
Lavin [1965] ha messo in evidenza il carattere teatrale del Campidoglio e come Michelangelo si sia ispirato all'opera degli scenografi per dare forma alla piazza, dando alle facciate dei palazzi il valore di quinte teatrali quasi bidimensionali. La piazza poteva apparire come una sorta di 'laboratorio' di scenografia, che offriva la possibilità di vedere gli edifici attraverso la cornice dei portoni, fughe di archi e filtri di colonne, sulla falsariga della cosiddetta 'scena per angolo' perseguita soprattutto dai Bibbiena. Robert assumerà spesso il Palazzo dei Conservatori come attore per i suoi capricci e lo stesso farà con il Pantheon e altri edifici monumentali facilmente 'estraibili' dal contesto. Attraverso questa virtuale operazione di collage, Robert trasforma porzioni del continuum urbano in frammenti, in tessere di un mosaico, in 'opere borghesi', secondo la definizione di Birindelli. Come sottolineava lo studioso romano, l'opera d'arte borghese presenta due caratteri comuni: «l'aver, ognuna di loro, una delimitazione precisa; il consentire, ognuna di loro, una grande mobilità» [Birindelli 1983, 128]. Non solo Robert ambisce a realizzare opere borghesi, quadri delimitati da una cornice e disponibili a finire in luoghi non predefiniti, ma li compone di frammenti urbani 'addomesticati' che prefigurano una città composta per pezzi di design sostituibili ma il cui tema portante è proprio il loro reciproco e complesso gioco di relazioni.

Un disegno dopo l'altro, il francese costruisce un virtuale abaco di 'pezzi' che seleziona anche per le loro qualità 'geometriche': il punto – il Pantheon; la linea retta – i palazzi del Campidoglio o il Foro di Nerva; la linea curva – l'edera di Villa Giulia, di Villa Aldobrandini a Frascati o il colonnato berniniano; e così via. Questo abaco può essere visto come un preludio a quella sorta di 'algebra architettonica' che Jean-Nicolas-Louis Durand metterà a punto qualche decennio dopo ma non ne possiede il medesimo livello di astrazione

² Hubert Robert, *Roman Sketchbook*. New York, Pierpont Morgan Library, Dept. of Drawings and Prints, inv. 110041, B3 025 A20 (1760).

³ *Incendie à Rome*, 1785. Le Havre, Musée des Beaux-Arts André Malraux.

matematica: i suoi pezzi non si muovono su una generica scacchiera ma restano fortemente ancorati e condizionati dagli accidenti del suolo. I capricci di Robert presentano sempre condizioni morfologiche particolari, con dislivelli e scorci panoramici che richiamano l'esperienza della città eterna e con edifici che, seppur scontornati come oggetti autonomi, vengono gradualmente 'adattati' a specifici ruoli urbani, divenendo quinte, contrafforti, ponti o emergenze. Se per Piranesi l'*inventio* delle Carceri è già intesa come 'creazione originale', per Robert l'*inventio* è ancora, secondo la dizione retorica albertiana, 'ricerca e ritrovamento' della forma più appropriata e conveniente per esprimere una certa idea [Gavuzzo-Stewart 1990]. La città è quindi concepita al pari di un palinsesto, per riprendere un'altra categoria cara a Corboz, che si può modificare, grattando via una parte e sostituendola con un'altra, togliendo un edificio per sostituirlo con uno che può svolgere il suo stesso ruolo urbano, che ne rappresenta una versione potenziata o un possibile prototipo antiquario.



2: Confronto tra diverse versioni del Porto di Ripetta realizzate da Hubert Robert nel 1758, 1760, 1760 e 1782.

3. Capricci intorno al Porto di Ripetta

Un'opera utile a comprendere questi aspetti, e in particolare il ruolo affidato al Tevere come ancoraggio alla realtà fisica della città [Carpiceci, Colonnese 2015], è certamente il *Capriccio architettonico con il Pantheon e il Porto di Ripetta*. Si tratta del quadro che egli presenta al suo ritorno a Parigi nel 1765 per l'ammissione all'Academie Royale de Peinture et de Sculpture⁴ e sarà infine esposto con gran successo al Salon del 1767 presso l'Ecole des Beaux-Arts. Il quadro mostra l'imbarcadero del nuovo porto romano sormontato non più dalla chiesa di San Girolamo degli Schiavoni ma dal Pantheon, epurato dei campanili berniniani e circondato da un certo numero di architetture romane distanti nel tempo, tra cui si riconosce uno dei due palazzi capitolini sulla sinistra.

⁴ Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, dépôt du département des Peintures du musée du Louvre (1766-67).

Il quadro è l'esito di una riflessione ventennale, testimoniata da tre quadri e almeno cinque disegni, che prosegue almeno fino al 1782. Da una parte, c'è la Collegiata berniniana di S. Maria Assunta ad Ariccia della metà degli anni Sessanta del XVII secolo, che Robert schizza a sanguigna:⁵ il tema del corpo cilindrico della chiesa collocato nell'esedra di un edificio porticato sarà ulteriormente sviluppato da Bernini nei suoi coevi studi per il Louvre e ripreso anche da Gaspard van Wittel per un capriccio fluviale [Briganti 1966, n.223]. Dall'altra, c'è il Porto di Ripetta, con l'elegante inclinata di gradini ondulati allestita da Alessandro Specchi intorno ad un terrapieno cilindrico, sopra al quale sveltava la chiesa di S. Giacomo degli Schiavoni. Già in un acquarello del 1758⁶, Robert individua il punto di vista migliore, dal basso, che non cambierà mai e raggruppa, intorno al Porto, il Pantheon, il Foro di Nerva, l'Arco di Costantino, il Colosseo ed altri edifici rinascimentali, con uno scorcio del Palatino sullo sfondo. In questa prima versione, i monumenti ancora non costituiscono un vero tessuto urbano, come pure nella versione più asciutta del 1760, con altri edifici colonnati romani⁷.



3: Hubert Robert, *Capriccio con Porto di Ripetta*, olio su tela. Vaduz, The Liechtenstein Princely Collection, inv. 511 (1761).

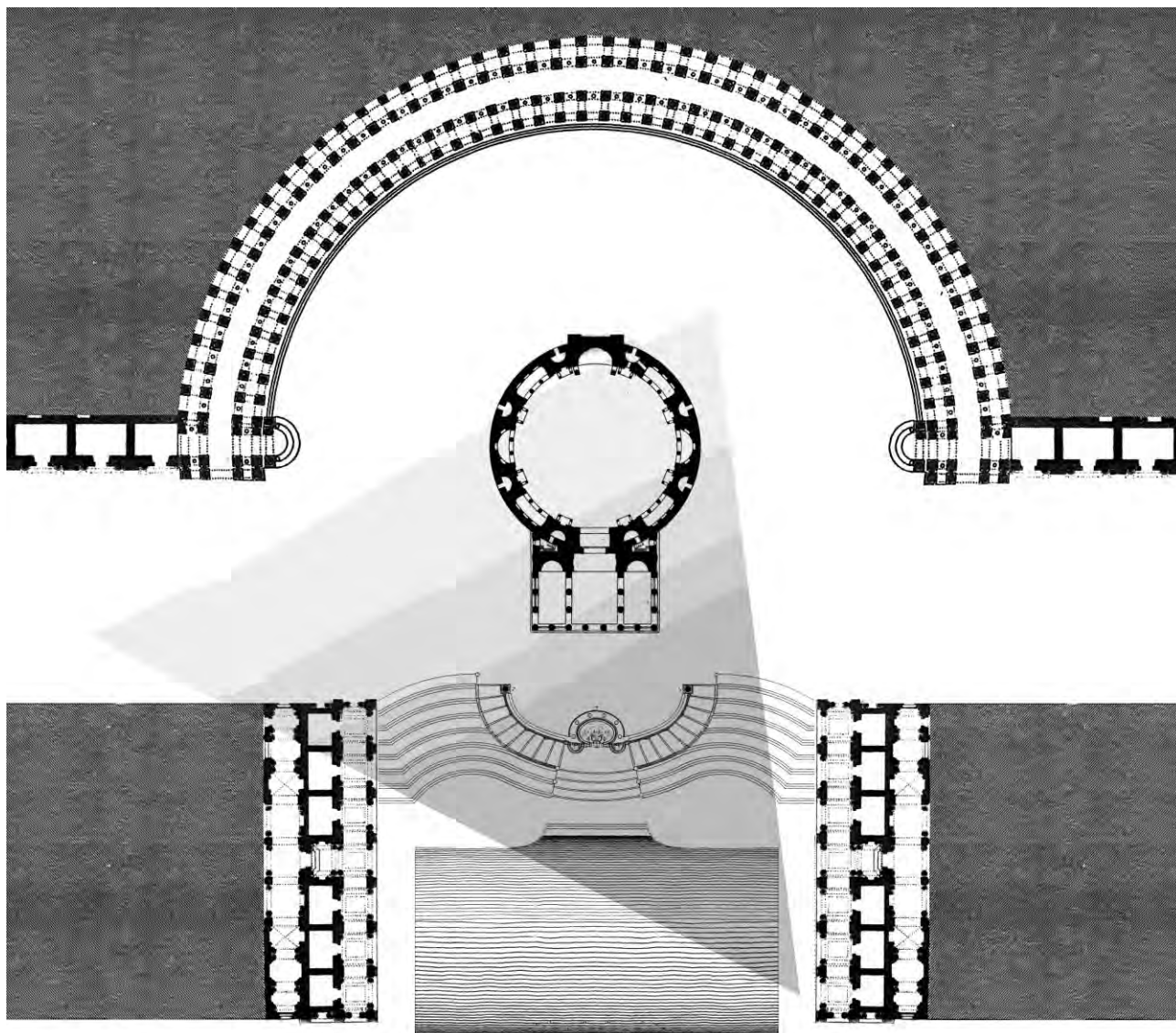
Parallelamente, si assiste ad un processo di distillazione e di 'innesto' del primo (Ariccia) nel secondo (Ripetta), quasi a tentare di esaltare la composizione berniniana attraverso il suo inserimento sul monumentale podio lungo il fiume. Questo è particolarmente evidente nello schizzo del 1760 che mostra la chiesa di Ariccia in cima al porto con le due ali con colonne binate⁸ e che probabilmente suggerisce l'idea di una esedra continua alle spalle del Pantheon.

⁵ Besançon, Bibliothèque municipale, Vol. 454, n 33 (erroneamente descritta come 'La place Saint-Pierre de Rome').

⁶ Venduto all'asta presso Baron Ribeyre & Associés il 03-06-2016.

⁷ Ginevra, collezione Jean Bonna (ex Mariette); anche in una copia di Ango a Rouen, Musée des Beaux-Arts, 230, Inv. AG.1964.4.1; 1614 (1760).

⁸ Paris, Louvre, Cabinet des dessins, REC 14r.; vedi anche: Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 117625.



4: Restituzione planimetrica dal Capriccio con porto di Ripetta del 1761 con cono visivo (collage digitale di F. Colonnese).

Il quadro realizzato per Etienne-Francois de Stainville⁹ del 1761 presenta gli esiti della progressiva selezione dei monumenti, della riduzione della prominenza della terrazza convessa per valorizzare il Pantheon e, in generale, di una maggiore attenzione allo spazio piuttosto che ai monumenti. «L'artista, che ha lentamente elaborato questa composizione, fa qui un lavoro più da urbanista che da architetto: riunendo edifici sparsi in Roma, egli riesce ad elaborare l'immagine di una città ideale, del tutto convincente» [Cuzin, Rosenberg 1990, 137], tanto che, con pochissime variazioni Robert riprodurrà il quadro come saggio per l'ammissione all'Accademia parigina. La ricostruzione in pianta qui proposta, basata sull'ipotesi di uno schema simmetrico (Fig.4), conferma l'esistenza di un preciso progetto urbano alle spalle del quadro, oltre alla consueta associazione, un secolo dopo Claude Lorrain, tra la piazza (del Campidoglio), il porto (di Ripetta) e il teatro. Mentre altre

⁹ Vaduz, The Liechtenstein Princely Collection, inv. 511 (1761)

FABIO COLONNESE

rielaborazioni del Porto di Ripetta saranno condotte da Pierre Henry de Valenciennes¹⁰ nel 1778, Robert ne dipingerà un'ultima nel 1782,¹¹ basata su appunti e ricordi. In questo quadro, Robert propone il Pantheon inserito tra i palazzi capitolini in un modo tale da richiamare direttamente la chiesa di Ariccia e indirettamente rivelare l'ascendenza classica dell'opera di Gian Lorenzo Bernini (Fig.5).



5: Confronto tra il complesso di S. Maria Assunta ad Ariccia di G.L. Bernini e la combinazione Pantheon/Palazzo dei Conservatori proposta da Hubert Robert nel *Capriccio con Porto di Ripetta* del 1782 (collage digitale di F. Colonnese).

Conclusioni

Come scrive Corboz, Robert è stato un 'manipolatore di morfologia' e un virtuoso della permutazione che «aveva le mani tanto più libere in quanto non era personalmente implicato nella definizione di un'architettura nuova»[Corboz 1998, 78]. Il suo originale gioco combinatorio e, più in generale, la produzione di simili capricci urbani ebbero la conseguenza di suggerire un approccio critico ai modelli urbani barocchi, e a quelli di Bernini in particolare; indicarono l'importanza dell'architettura 'moderna' di Roma, che sarebbe stata presto rilevata, 'adattata' e diffusa da altri artisti francesi, presentandola in continuità con quella antica; prepararono il campo alla schematizzazione algebrica e tipologica di Durand, alla contaminazione stilistica dell'Eclettismo, alla immaginazione sconfinata di Boullée e Ledoux e, perfino, alle logiche produttive dello spazio urbano proto-industriale. Questo artista «del ritaglio, del montaggio e del collage» [Corboz 1998, 79], capace di visioni di un futuro alternativo costruito con pezzi del passato, nello scarto tra esperienza reale e immagine artificiale e artificiosa, riuscì soprattutto a catturare lo spirito della città valorizzandola non tanto come spazio ma come luogo, accidentato e 'ruinante' ma brulicante di vita e natura, in un tempo sospeso nel quale antico e moderno convivono accomunati dal destino di divenire presto rovina.

¹⁰ Livre à dessiner de P. Devalenciennes 1778 Rome, Paris, Louvre, Cabinet des dessins, RF 12966.

¹¹ Roma, Galleria Barberini, 2475 (1782).

Bibliografia

- BIRINDELLI, M. (1983). *Forma e avvenimento: Sant'Andrea al Quirinale e altre architetture irriducibili a oggetto*, Roma, Kappa.
- BRIGANTI, G. (1966). *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Bozzi.
- CARPICECI, M., COLONNESE, F. (2015). *Il Tevere, Gaspar Van Wittel e la camera ottica. La veduta panoramica dell'ambiente fluviale*. In *Il valore dell'acqua nel patrimonio dei beni culturali attraverso la lettura di alcuni episodi architettonici, urbani e territoriali. Gli acquedotti e le fontane a Roma dal XVI al XIX secolo*, a cura di M. Martone, Roma, Aracne, pp. 189-200.
- CORBOZ, A. (1985). *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano, Electa.
- CORBOZ, A. (1998). *Pittura militante e architettura rivoluzionaria. A proposito del tema del tunnel in Hubert Robert (1778)*, in *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di P. Viganò, Milano, Franco Angeli, pp.45-80.
- CUZIN, J. P., ROSENBERG, P. (1990). *Jean-Honore Fragonard e Hubert Robert a Roma*, Roma, Palombi-Carte Segrete.
- DUBIN, N. L. (2010). *Futures and Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- DUDLEY, L. L. (2013). *France in Ruins: Paintings by Hubert Robert, C.1786 – 1788*. Tesi di Dottorato, University of Birmingham.
- EROUART, G. (1982). *Architettura come pittura. Jean-Laurent Legeay un piranesiano francese nell'Europa dei Lumi*, Milano, Electa.
- FAROULT, G., VOIRIOT, C. (2016). *Hubert Robert 1733-1808: un peintre visionnaire*, Paris, Somogy éditions d'art.
- GAVUZZO-STEWART, S. (1990). *Sull'uso di invenit nelle stampe*, «The Italianist», n. 10, pp. 103-110.
- LAVIN, I. (1965). *The Campidoglio and Sixteenth Century Stage Design*, in *Essays in Honour of Walter Friedländer*, a cura di W. Cahn, M. Franciscano, New York, Augustin in Komm, pp. 114-118.
- MCCORMICK, T. J. (1990). *Charles-Louis Clérissseau and the Genesis of Neo-Classicism*, New York and London, Architectural History Foundation.
- MORSELLI, R., VODRET R. (2005). *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Milano, Skira.
- MORTIER, R. (1974). *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance*, Geneva, Librairie Droz.
- RIBOULLANT, D. (2019). *Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia*, in *Viaggio nei Giardini d'Europa, da Le Nôtre a Henry James*, a cura di V. Cazzato, P. Cornaglia, Torino, La Venaria Reale, pp. 114-131.
- SESTIERI, G. (2015). *Il Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma, etGraphiae.
- STEIL, L. (2016). *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*, Londra, Routledge.
- WALL, A. J. (2014). *Hubert Robert et la notion de crise: essai de 'lecture' avec Mikha I Bakhtine*, in «Arborescences: Revue d'études françaises», n. 4, pp. 115-139.

Baldassarre Peruzzi e il progetto come palinsesto ***Baldassarre Peruzzi and the design as a palimpsest***

FABIO COLONNESE, MARCO CARPICECI

Sapienza Università di Roma

Abstract

Nel secondo decennio del XVI secolo, Baldassarre Peruzzi sviluppa l'attitudine a disegnare soluzioni progettuali alternative rispetto all'asse di simmetria di un edificio in un virtuosistico metodo di rappresentazione sintetico simile ad un palinsesto, che contiene in sé numerose configurazioni possibili, mette in discussione il rapporto tra percezione e immaginazione e anticipa l'idea di architettura come assemblaggio di pezzi.

In 1510s, Baldassarre Peruzzi develops the attitude to design alternative design solutions with respect to symmetry axis into a virtuosic method of synthetic representation similar to a palimpsest, which challenges the relationship between perception and imagination and anticipates the idea of architecture as an assemblage of pieces.

Keywords

Baldassarre Peruzzi, Disegno di architettura, Architettura come Montaggio.

Baldassarre Peruzzi, Architectural drawing, Architecture as Montage.

Introduzione

A partire dal XV secolo, si sviluppano diversi modelli di visualizzazione dell'architettura utili a facilitare i momenti decisionali lungo il processo progettuale, anche in virtù della preponderante simmetria degli edifici monumentali. Non solo i modelli lignei vengono costruiti intorno a piani di sezione utili a mostrare l'interno e l'esterno ma si diffonde l'abitudine di rappresentare la pianta o il prospetto di edifici simmetrici tagliati in due lungo l'asse di simmetria, sia per mettere a confronto soluzioni alternative, sia per visualizzare contemporaneamente livelli diversi [Colonnese, Carpiceci 2019]. Uno degli esempi più celebri è il cosiddetto piano di pergamena di Bramante, che mostra solo metà della pianta della nuova Basilica di San Pietro e presenta piccole differenze anche tra i due quarti rappresentati. Secondo Howard Burns [1995, 11], «una caratteristica del metodo di progettazione rinascimentale fin da Brunelleschi ... era infatti quella di disegnare non uno ma più progetti alternativi sulla base dei quali fare una scelta ponderata». Questo metodo di lavoro, oltre ad economizzare la carta, che era una risorsa costosa, si è probabilmente sviluppato in relazione ad almeno tre diversi aspetti che nei primi anni del Cinquecento segnano la formazione dell'architetto.

In primo luogo, l'aspirazione di Raffaello, successore di Bramante alla guida della fabbrica di S. Pietro, di elaborare un sistema di rappresentazione utile a rilevare le antichità di Roma ma certamente utile anche a definire la progettazione definitiva di nuovi edifici. Com'è noto, tale sistema, ispirato alla triade vitruviana di icnografia, ortografia e scenografia, prevede un uso combinato e coordinato di pianta, alzato e sezione, in grado di garantire una migliore corrispondenza tra involucro esterno ed interno ma anche di promuovere l'uso di semi-

piante, semi-alzati e semi-sezioni nello stesso foglio, come si vede espresso nel disegno per il S. Giovanni dei Fiorentini di Raffaello e Giulio Romano¹.

In secondo luogo, occorre considerare la nuova organizzazione e dimensione della bottega sangallescà, in cui Antonio il Giovane doveva coordinare, oltre che i fratelli Giovan Battista e Francesco e i cugini Aristotile e Giovan Francesco, anche Antonio Labacco e Pietro Rosselli [Davis 2018, 120]. Il foglio da disegno diventa allora il luogo ove le proposte dei diversi autori coinvolti possono letteralmente essere messe a confronto per valutarne i punti di forza e di debolezza. Ad esempio, Antonio da Sangallo il Giovane mette a confronto due diverse piante a croce latina per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini² per dimostrare il vantaggio del maggior numero di cappelle offerte da quella col deambulatorio [Vicioso 1992, 95]. In tale chiave, questo genere di disegni «are not technical or instrumental recordings, in the modern sense, but are rather heuristic expressions of possible (albeit incomplete) scenarios of the scheme» [Temple 2014, 72]. Si tratta di disegni utili a 'dimostrare' ma anche ad ottenere una sorta di placet dal committente prima di progredire con il progetto.

In terzo luogo, infatti, questo metodo risponde a esigenze di presentazione e comunicazione ma anche di 'partecipazione', apparentemente allineato all'idea filaretiana del progetto come 'figlio' del padre/committente e della madre/architetto. Da una parte abbiamo l'architetto che ha interesse a esibire la mole di lavoro prodotta al fine di mostrare la sua perizia (e giustificare la sua parcella); dall'altra abbiamo un committente sempre più sofisticato che ha interesse a partecipare direttamente al processo progettuale o, almeno, ad averne l'illusione. Indirettamente, questo significa anche che l'architetto può contare su clienti in grado di leggere disegni complessi e parziali, forse 'spettacolarizzati' con l'uso di specchi per mostrare interamente una delle due soluzioni alla volta.

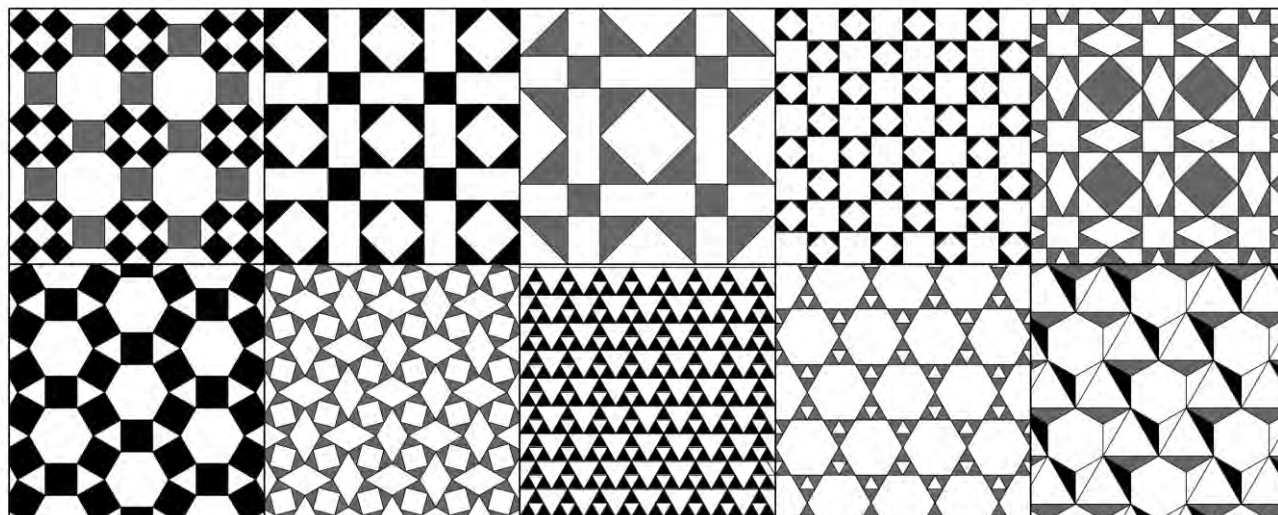
1. Baldassarre Peruzzi

Antonio da Sangallo il Giovane applica spesso questa metodologia di lavoro e per Tafuri [1992, 164] questo «rivela una sintomatica indifferenza alle scelte di principio. Ciò che conta di più per l'architetto è dimostrare la sua padronanza di qualsiasi schema formale». Se Antonio è solito apporre la parola *questo* per marcare la soluzione preferita nel foglio, l'amico e collega senese Baldassarre Peruzzi (1481-1536), appassionato disegnatore di antichità, usa invece una stella a cinque punte, che si ritrova in molti dei suoi fogli.

Anche Peruzzi usa spesso questo metodo ma nel suo caso lo converte in uno strumento progettuale personalizzato e sofisticato, certamente legato alla sua formazione giovanile come pittore oltre che al suo interesse per le geometrie non convenzionali e le composizioni complesse e policentriche. I suoi studi planimetrici, alcuni dei quali successivi alla morte di Raffaello nel 1520, presentano infatti un carattere sperimentalista e combinatorio, ampiamente esaltato da Tafuri [1986; 1992], che Peruzzi potrebbe aver ereditato dalle lezioni e dai fogli di Francesco di Giorgio Martini e sviluppato dal confronto con quelli di Leonardo da Vinci, a Roma tra il 1513 e il 1516. In concomitanza con la morte di Bramante nel 1514, grazie al quale aveva perfezionato la prospettiva, Peruzzi si dedica prioritariamente all'architettura e alla scenografia e inizia, poco dopo, a lavorare a S. Pietro per Raffaello, col quale, negli stessi anni, stava affrescando la villa di Agostino Chigi alla Lungara, progettata da Peruzzi stesso.

¹ Monaco di Baviera, Stadtmuseum, 36/1928B.

² Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 864A (1519).

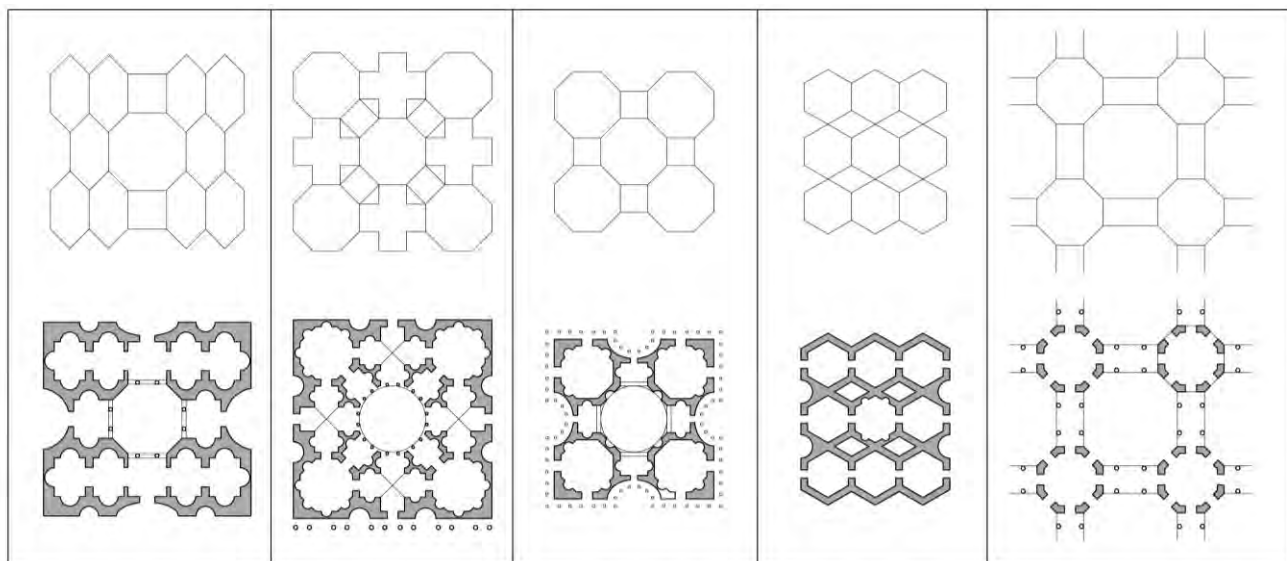


1: Schemi geometrici ricostruiti dai frammenti di pavimenti cosmateschi schizzati sul f.419A degli Uffizi (disegno di F. Colonnese).

Per approfondire l'uso di tale metodo, prendiamo in esame tre fogli conservati agli Uffizi, non prima di aver citato il f.419A, con schizzi dei pavimenti cosmateschi rilevati nell'Annunziata a Gaeta e trattati con due toni di grigio per esprimere le diverse qualità di marmo, utile ad introdurre l'interesse del senese per le geometrie e la 'tassellazione' del piano (Fig.1). Come Leonardo, Peruzzi ama combinare diverse matrici geometriche. Mentre Leonardo suggerisce di cogliere paesaggi e battaglie nelle minuscole macchie di un muro di pietra ammuffito, Baldassarre dimostra la capacità di astrarsi dalla dimensione, dalla scala e dal dato oggettivo del tema geometrico-decorativo e di immaginare delle originali piante di edifici.

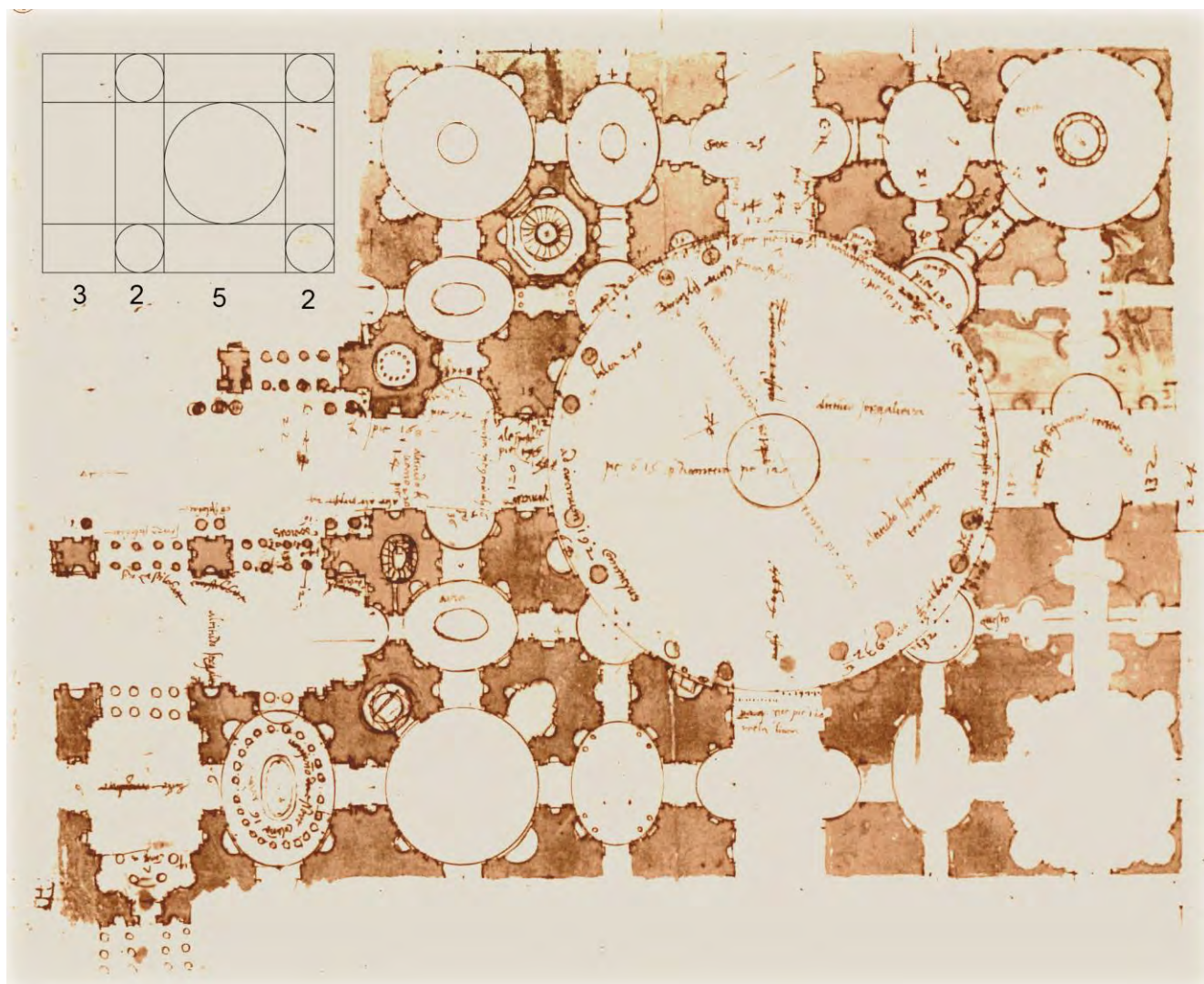
Il primo foglio, il *recto* del f. 529A, mostra come Peruzzi, partendo dal disegno di pavimenti o decorazioni a soffitto, riesca a elaborare complesse architetture. Dopo il tracciamento geometrico, egli inizia ad interpretare le combinazioni di ottagoni, quadrati, rombi ed esagoni come se fossero delle piante architettoniche di edifici antichi, rigorosamente circoscritti da perimetri quadrati o rettangolari. Ne ripassa i margini come se fossero muri sezionati, ne scava le masse con nicchie e absidi anche ovali, apre passaggi e introduce schermi di colonne, fino ad ottenere delle composizioni a pianta centrale, occasionalmente dotate di peristilio o di pronao. Questo ovviamente è possibile proprio in virtù del nuovo ruolo del disegno, delle rapide linee che mediano l'immagine di partenza (i pavimenti e le decorazioni) con quella di arrivo (le piante) probabilmente realizzata in un secondo momento, attraverso la comune struttura geometrica. Il ridisegno critico degli schemi dimostra un livello di controllo 'matematico' che tiene in considerazione tutta una serie di scelte (spessori murari, dimensione delle colonne, ecc.) che in realtà appartengono a successive scale di approfondimento (Fig. 2).

Il secondo foglio, il 581A, mostra la pianta di un tempio quadrato a pianta centrale con un complesso pronao colonnato e un grande vano circolare al centro, che difficilmente si può mettere in relazione con gli studi per S. Pietro, sempre vincolati dalla posizione dei pilastri bramanteschi già realizzati [Bruschi 1996]. Lo studio per la pianta è costruito a partire da una griglia di linee a punta secca che individuano i centri della rotonda centrale e delle quattro rotonde angolari minori e il passo dei vani della croce centrale. Quattro vani semicircolari si aprono sulle diagonali della rotonda centrale, coronata da 16 colonne libere abbinate mentre il circuito perimetrale che connette le rotonde minori attraversa degli originali vani ovali, in



2: Schemi geometrici e corrispondenti piante architettoniche dal f.529A degli Uffizi (disegno di F. Colonnese).

qualche caso segnati con una matita rossa. Parte della pianta è poi disegnata a inchiostro, come pure le scritte e le misure, testando diverse soluzioni per scavare e ritagliare le grandi masse murarie che emergono da questo primo schema, con cappelle e scale di forme diverse oppure con corridoi che collegano le rotonde lungo le diagonali. Infine, una campitura ad inchiostro diluito color terra mette in risalto la ragnatela di spazi e le murature chiuse nel quadrato perimetrale e rendere confrontabili le diverse soluzioni appuntate sulla medesima pianta e ne palesa le caratteristiche 'fisiche'. Il richiamo classico rimanda immediatamente agli edifici termali, mentre la relazione tra il grande ambiente circolare centrale ed il nartece ipostilo richiamano quella analoga del Pantheon; ma Peruzzi va oltre; è come se avesse preso un blocco parallelepipedo di argilla ed avesse iniziato a scavarlo aprendo ambienti e collegamenti. La pianta disegnata sul f. 510Ar mostra un vano centrale circolare circondato da dodici vani: l'ingresso, la cappella maggiore e 10 cappelle minori che mostrano due tipologie alternate – quelle strette inquadrare da due semicolonne e quelle larghe semicircolari. Non solo ognuno di questi vani è disegnato secondo una differente soluzione formale, che coinvolge matrici esagonali, rettangolari, circolari ed ovali – verificando la convivenza 'geometrica' tra cappelle adiacenti – ma sono presenti variazioni anche nelle singole cappelle, trattate sempre come organismi simmetrici. Da una singola cappella si possono ricavare due, quattro o addirittura sei soluzioni differenti, come nel caso della seconda, con le sue colonne solamente abbozzate. Ulteriori variazioni si possono notare tra le due metà della pianta rispetto all'asse longitudinale, sia per quanto riguarda il perimetro circolare esterno, che a sinistra appare perturbato dalla curvatura di una cappella e a destra scandito dalle lesene, sia per quanto riguarda le semicolonne in facciata, che a destra sono accoppiate e a sinistra singole. In termini operativi, Peruzzi suddivide l'angolo giro della circonferenza prima in 16 parti per posizionare le lesene esterne, almeno nella parte destra, e poi in 20 parti. Questo gli consente di organizzare l'interno alternando angoli di 40°, a cui corrispondono ingresso e cappelle maggiori, e di 20°, a cui corrispondono le minori. Ognuno degli assi che divide le cappelle è idealmente un asse di taglio nella continuità spaziale del progetto, e lo stesso vale per gli assi di simmetria delle cappelle e per l'asse di simmetria dell'intera chiesa (Fig.4).

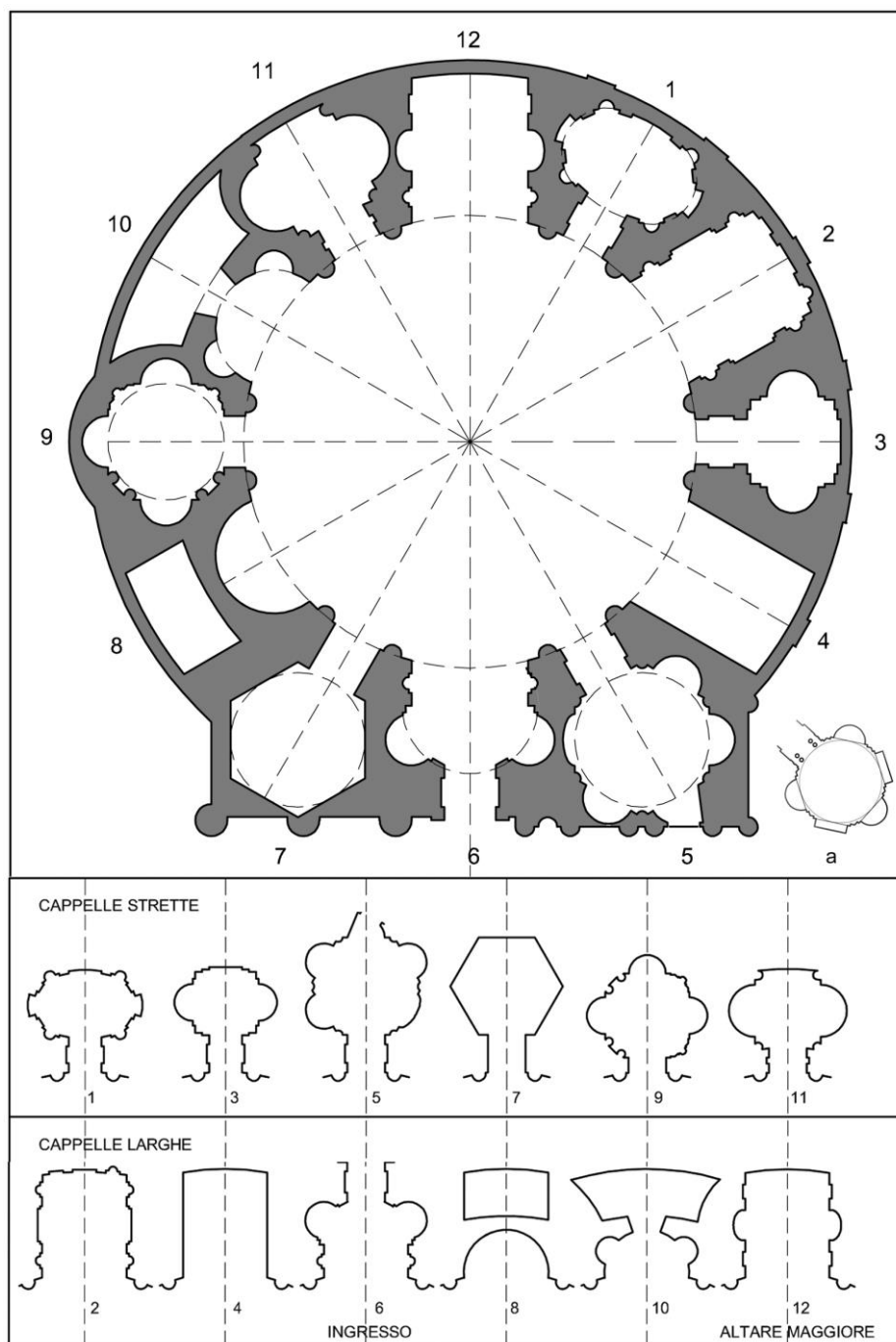


3: Baldassarre Peruzzi, *Pianta di Tempio*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, f.581A. In alto a sin.: schema proporzionale della pianta.

2. Considerazioni

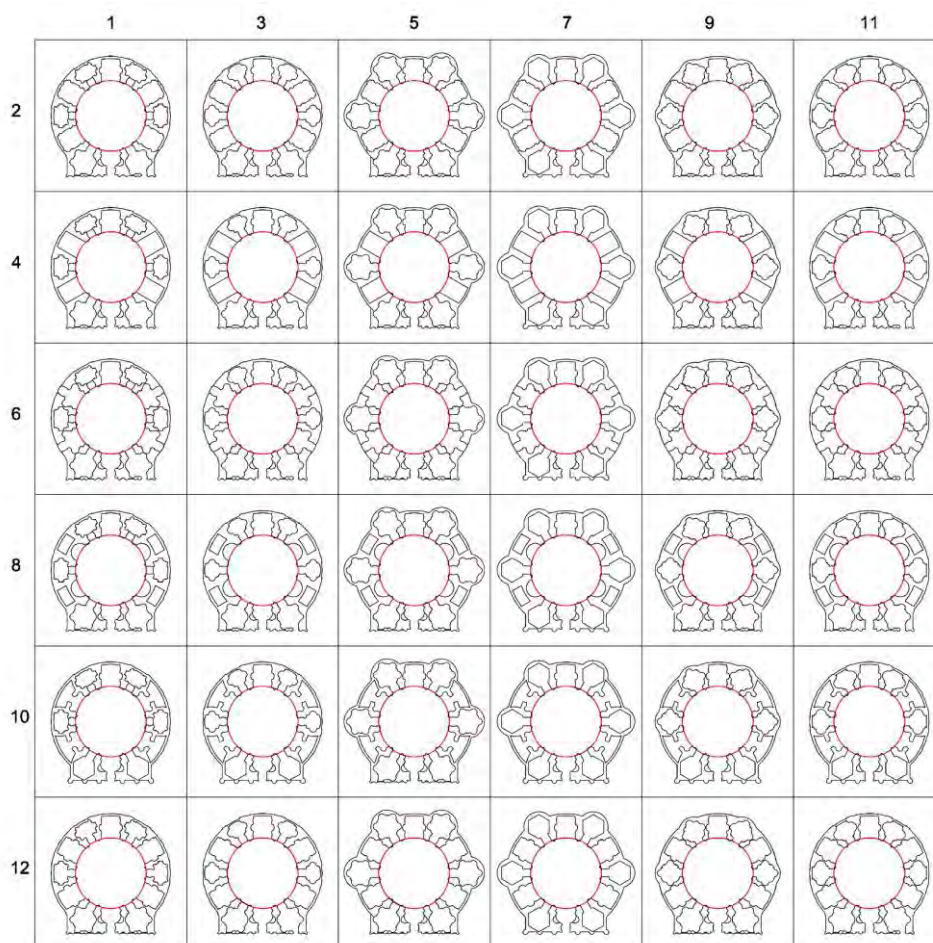
Concentriamoci sulla pianta quadrata e su quella circolare. Il primo è un foglio su cui Peruzzi deve aver lavorato in momenti diversi, raccogliendo ipotesi già pronunciate su precedenti schemi parziali e sviluppando alcune considerazioni generali. Nonostante la struttura impostata a riga e squadra, si tratta in gran parte di uno schizzo a mano libera in cui diverse soluzioni sono appuntate e assemblate per vedere le conseguenze alla scala generale. Il secondo è un foglio quasi completamente realizzato a riga e squadra, ben proporzionato e ricco di misure: forse un disegno di presentazione interrotto dall'affollarsi di soluzioni alternative nella mente dell'architetto che 'debordano' sul foglio.

Proviamo a leggere la pianta circolare sul f.510Ar in modo letterale. Avendo negli occhi le esperienze delle avanguardie storiche del Novecento, lo si potrebbe definire una sorta di *cadavre exquis*, di assemblaggio surrealista di soluzioni differenti utile a cogliere il valore formale recondito ed implicito in elementi abituali e scontati. Oppure, considerando i moderni



4: Ridisegno del tempio circolare sul f.510Ar con assi compositivi e abaco delle cappelle numerate (disegno di F. Colonnese).

cataloghi commerciali, si potrebbe considerare un campionario di soluzioni alternative, di cappelle personalizzabili per le esigenze delle famiglie fiorentine residenti a Roma. In quest'ottica, si potrebbe considerare come lo studio di un progetto in cui la forma delle cappelle, comunque ordinate dimensionalmente in due classi di censo o importanza, possono essere decise in un secondo momento: quasi una presa di atto della pratica di aggiungere cappelle sempre più grandi e complesse ad organismi ecclesiali antichi (come



5: Abaco delle piante derivate dal f. 510Ar attraverso la combinazione delle soluzioni per le cappelle strette (dispari) e larghe (pari) (disegno di F. Colonnese).

certamente poteva aver visto nella Basilica costantiniana). D'altro canto, tutta questa autonomia compositiva negli elementi secondari dimostra l'allontanamento di Peruzzi dall'idea di un forte ed esplicito legame formale e proporzionale tra le diverse parti dell'organismo architettonico professato da Bramante e dallo stesso Raffaello.

Ovviamente, più che un progetto rivoluzionario o surrealista, il foglio mostra gli esiti di un processo in corso che applica il metodo della bipartizione della pianta alle sue estreme conseguenze: «assunto un tema-base l'architetto sembra voler dimostrare che esso può essere realizzato secondo una gamma tendenzialmente infinita di variazioni» [Salerno 1973, 205]. Il risultato si può definire un palinsesto progettuale, impostato secondo una matrice comune le cui parti sono singolarmente cancellate, rielaborate e sovrascritte. Come un meta-progetto, un 'progetto di progetti', l'insieme di elementi compaiono visivamente nel medesimo spazio grafico ma concretamente appartengono a realtà diverse, alternative, perfino antagoniste.

È possibile che queste applicazioni estreme della comune bipartizione della pianta siano il risultato di un architetto che ha l'esigenza di comunicare in modo rapido ed efficace con i propri collaboratori o, viceversa, che abbia interesse a mantenere un certo riserbo sulle proprie intenzioni ed invenzioni, magari anche per abitudini prese in ambito militare, come elaborare serrature a combinazione – si veda il f. 425A *recto* e *verso* – e linguaggi cifrati.

Come scrive Tafuri [1992, 171], «l'occasione della gara leonina fa precipitare ... tendenze latenti. La sapienza archeologica libera dalla servitù della norma; Baldassarre fa rivivere la proliferazione spaziale tardoimperiale, giungendo a una vera e propria *ars combinatoria*» che proviene dall'*Ars magna* di Lullo e procederà alle ruote concentriche mobili di Giordano Bruno fino all'idioma analitico di John Wilkins [Eco 1993].

Allo stesso tempo, crediamo che non sia azzardato accostare questo metodo, almeno nei suoi esiti grafici, alle pratiche decorative illusionistiche degli interni, dove il limite tra ciò che è reale e ciò che è fittizio (e 'ordinato' su più livelli narrativi e visuali) diviene sempre più esiguo e sfumato. Lo stesso Peruzzi contribuisce significativamente non solo a sviluppare il quadraturismo prospettico ma anche ad incrementare il repertorio di artifici pittorici, trattamenti chiaroscurali monocromi e finti tendaggi che alla metà del secolo sono usati per dissimulare le caratteristiche fisiche degli ambienti e per dotare le pareti di una profondità virtuale composta di strati spaziali e temporali anche in conflitto tra loro, come nei cicli di Francesco Salviati a Roma.

Avendo negli occhi gli sviluppi successivi dell'architettura, è invece possibile suggerire un accostamento con gli sviluppi razionalistici settecenteschi e l'algebra modulare e meccanicista di Jean-Nicolas-Louis Durand, capace di ridurre la composizione ad un esercizio di scelta ed assemblaggio di elementi precostituiti su un foglio a quadretti. In fondo, Peruzzi prefigura una griglia strutturale geometrica – ortogonale nel secondo foglio e radiale nel terzo – in cui le singole porzioni possono essere testate e sostituite arbitrariamente, apparentemente al di fuori di una visione organica dell'architettura rinascimentale in analogia con la natura e col corpo umano.

Conclusioni

La pratica della bipartizione grafica della pianta o del prospetto che si diffonde nel disegno di progetto e di rilievo dell'architettura sin dalla fine del XV secolo viene sviluppata da Baldassarre Peruzzi nel secondo decennio del XVI secolo in un metodo di lavoro personalizzato, solo in parte condiviso da colleghi come Antonio da Sangallo il Giovane. È soprattutto negli studi in pianta che Peruzzi testa le opportunità di questo metodo per costruire palinsesti in grado di raccogliere e visualizzare la messe di esplorazioni geometriche e spaziali elaborate dalla sua mente. Questi virtuosismi progettuali e grafici non si incontrano nella produzione grafica di altri architetti, neppure del 'vulcanico' Leonardo, anche se entrambi condividono un istinto per l'esplorazione che ricorda il 'discorrere' esemplato dal galileiano Sagredo del *Dialogo sui massimi sistemi*, caratterizzato da uno «spirito più portato all'immaginazione, a trarre conseguenze non dimostrate e a spingere ogni idea alle estreme conseguenze» [Calvino 1988, 44]. Per le sue 'esplorazioni', Leonardo sembra prediligere l'accostamento di diverse soluzioni sullo stesso foglio, secondo il metodo dei *Parallel* che avrà successo in Francia con David Leroy alla metà del XVIII secolo: ad esempio, nel f. 10v del Manoscritto B all'Institut de France con studi di volte non solo lo scienziato sembra prevalere sull'artista ma si preoccupa che i suoi ragionamenti siano 'accessibili' ad un eventuale lettore [Carpiceci, Colonnese, Di Bernardino 2016].

Peruzzi sfrutta invece i centri di proiezione e gli assi di simmetria in pianta e alzato per creare macchine grafiche sintetiche capaci di produrre, con opportune operazioni combinatorie ed associative, un alto numero di soluzioni. Solo nella mente di Peruzzi, la visione di tali disegni può essere perfettamente coerente in quanto letta da chi è in grado di cogliere le 'soglie' o le 'cornici' invisibili che separano i diversi 'blocchi' variabili del disegno. Oltre che ad usare il disegno come un 'canovaccio' combinatorio, è possibile che egli fosse effettivamente in

grado di 'vedere' mentalmente le diverse soluzioni, visto che neanche uno specchio sarebbe stato di aiuto in questo caso. Certamente, nessun committente, neanche il più avvezzo ai disegni di architettura, avrebbe saputo interpretare correttamente il disegno, chiedendo piuttosto a Peruzzi una pianta più coerente, al massimo bipartita.

I 'palinsesti progettuali' di Peruzzi rivelano anche l'importanza crescente del disegno 'durante' l'elaborazione del progetto, in quanto interlocutore privilegiato dell'architetto. Solo pochi decenni prima, gran parte del processo progettuale si svolgeva nella mente dell'architetto, che si serviva di modelli e ricorreva alla carta soprattutto per la comunicazione a committenti e costruttori. Inoltre, Peruzzi è già portatore della *forma mentis* dell'architetto del secondo Rinascimento che si formerà, non a caso, soprattutto sui libri di Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi da Vignola, entrambi strettamente legati all'artista senese. I loro trattati, con i campionari visivi di tipologie e componenti architettoniche pronte all'uso, con le parti dell'ordine architettonico rappresentate come pezzi estratti dal contesto pronti per essere assemblati, contengono i germi di un modo di concepire il progetto attraverso il concetto di 'standard'. La diffusione della griglia filaretiana e bramantesca, sviluppata dai procedimenti *ad quadratum* medioevali e implicita nel metodo progettuale di Peruzzi, rappresenta l'evoluzione di uno strumento tradizionale in questa direzione. Se la prospettiva brunelleschiana e albertiana aveva di fatto introdotto lo standard dello spazio come 'distanza' prima nelle arti visive e poi in quelle urbane [Farinelli 2009], la stampa a caratteri mobili, secondo la seducente lettura di Carpo [1998], contribuirà a promuovere l'idea dell'assemblaggio di forme pre-costituite su strutture standard, che di fatto appare già lucidamente espressa nei disegni di Peruzzi qui discussi.

Bibliografia

- BRUSCHI, A. (1996). *Le idee del Peruzzi per il nuovo S. Pietro*, in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano, Electa, pp. 197-248.
- BURNS, H. (1995). "Questo" disegni e studi di *Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali*, in *Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali*, a cura di A. Bedon, G. Beltramini, H. Burns, Vicenza, CISAAP.
- CALVINO, I. (1988). *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti.
- CARPICECI, M., COLONNESE, F. (2012). *Baldassarre Peruzzi e il concorso di San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in *Concursos de Arquitectura*, a cura di A. Grijalba Bengoetxea, M. Ubeda Blanco, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 83-88.
- COLONNESE, F., CARPICECI, M. (2019). *Between Antinomy and Symmetry. Architectural Drawings of Presentation and Comparison in the XVI Century*, in *Graphic Imprints: EGA 2018*, a cura di C. Marcos, Cham, Springer, pp. 66-78.
- CARPICECI, M., COLONNESE, F., DI BERNARDINO, I. (2016). *Between memory and project. Modeling the vaults in the sheet 10 of the Codex B of Leonardo da Vinci*, in *3D Modeling & BIM: Progettazione, design, proposte per la ricostruzione*, a cura di T. Empler, Roma, DEI, pp. 356-369.
- CARPO, M. (1998). *L'architettura dell'età della stampa*, Milano, Jaca.
- DAVIES, P. (2018). *Antonio da Sangallo, his workshop, and the drawings for S. Maria di Monte Moro in Montefiascone*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e Decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano, Officina, pp. 120-132.
- ECO, U. (1993). *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza.
- FARINELLI, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*, Milano, Einaudi.
- MILLON, H. (1994). *I modelli architettonici nel Rinascimento*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano, Bompiani, pp. 19-75.
- TAFURI, M. (1985). *Un progetto raffaellesco per San Giovanni dei Fiorentini*, in «Prospettiva», n. 42, pp. 38-47.
- TAFURI, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Milano, Einaudi.
- TEMPLE, N. (2014). *Plotting the Centre: Bramante's drawings for the new St. Peter's Basilica*, in *Recto verso: redefining the sketchbook*, a cura di A. Bartram, N. El-Bizri, D. Gittens, London, Ashgate, pp. 65-82.
- VICIOSO, J. (1992). *La basilica di San Giovanni dei Fiorentini*, in «Bollettino d'Arte», n. 72, pp. 73-114.

La Versailles del Settecento: cartografie di città

The Versailles of the Eighteenth century: city cartographies

DOMENICO CRISPINO

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

L'oggetto della ricerca riguarda le questioni storiche e cartografiche legate agli assetti territoriali della città di Versailles in Francia nel suo impianto d'inizio Settecento. Attraverso la restituzione grafica digitale di planimetrie storiche e l'analisi delle azioni progettuali legate agli autori Le Notre e Hardouin Mansart si visualizzano gli interventi relativi ad un territorio virtualmente vuoto che configurano una nuova città. Lo studio restituisce i caratteri delle rigide assialità e dei processi di regolamentazione degli edifici da costruire e della loro alternanza con lo spazio libero, in grado di generare una forte polarità che si condensa nell'edificio della Reggia la quale assume contemporaneamente il duplice ruolo di fulcro del nuovo contesto urbano e di spartiacque tra l'ambito pubblico legato alla città e quello del Parco Reale. Lo studio vuole verificare l'efficacia dell'intervento settecentesco e constatare la capacità di tale impianto di contenere e regolare le successive espansioni e stratificazioni della città anche attraversando una storia che deporrà la monarchia e priverà il fulcro, cui tendono sia parco che città, del suo significato originario.

The subject of the research concerns the historical and cartographic issues related to the territorial layout of the city of Versailles in France in its early eighteenth-century layout. Through the digital graphic restitution of historical plans and the analysis of design actions related to the authors Le Notre and Hardouin Mansart, we visualize the interventions related to a virtually empty territory that configure a new city. The study gives back the characteristics of the rigid axiality and regulatory processes of the buildings to be built and their alternation with the free space, able to generate a strong polarity that condenses in the building of the Royal Palace, which simultaneously assumes the dual role of the fulcrum of the new urban context and the watershed between the public sphere related to the city and that of the Royal Park. The study wants to verify the effectiveness of the eighteenth-century intervention and to ascertain the capacity of this plant to contain and regulate the successive expansions and stratifications of the city also through a history that will depose the monarchy and will deprive the fulcrum, to which both park and city tend, of its original meaning.

Keywords

Disegno, Cartografia, Città-Parco.

Drawing, Cartography, City-Park.

Introduzione

La ricerca di seguito riportata intende approfondire, tramite la lettura delle planimetrie storiche della città di Versailles, le dinamiche attraverso le quali, nel periodo tra la metà del XVII secolo e quella del secolo successivo, lo studio delle sistemazioni prospettiche ha prodotto una profonda modificazione nel modo di concepire la città e di governarne le sue articolazioni future. La riflessione, in seguito, si sposta verso le questioni che ineriscono, sul

finire del XVIII secolo, gli atti fondativi della città di Washington, interrogando le cartografie dell'epoca e facendone emergere i caratteri di forte affinità con Versailles, per trarne spunti di riflessione sul carattere fondativo del disegno dell'architettura e della città.

1. Inquadramento storico

L'impianto urbano della città di Versailles nonché lo Château ed il Parco Reale sono legati alle volontà della monarchia assoluta francese, la quale tra Seicento e Settecento imprime loro gli assetti definitivi che si trasferiranno quasi intonsi fino al nostro tempo. L'origini di questi impianti, tuttavia, sono da individuarsi circa sessant'anni prima, al principio del XVII secolo, quando un giovanissimo Luigi XIII non ancora successo al trono di Francia si reca a Versailles e resta enormemente affascinato dall'amenità del luogo e dalla perfezione del paesaggio. Egli ritorna a Versailles nel 1621 ormai Re da undici anni, e l'affezione crescente per questo luogo unita alla passione per l'attività venatoria spingono il sovrano a disporre, alla fine dell'anno 1623, la costruzione di un piccolo relais di caccia. Tra il 1631 e il 1634 la residenza di campagna viene riorganizzata ed il Re acquista una parte della Signoria di Versailles; questo impianto costituisce il primo nucleo del castello conservatosi fino al presente. Sebbene, come già precisato, le origini di Versailles precedano negli anni il regno di Luigi XIV è proprio grazie a quest'ultimo che La Reggia, il Parco e la Città raggiungeranno il loro massimo fulgore. Fin dalla prima giovinezza, infatti, Luigi XIV mostra una considerevole attenzione per il complesso di Versailles e decide di estenderne i confini ben al di là dei limiti fissati da suo padre. Il futuro Luigi XIV arriva per la prima volta a Versailles nell'ottobre del 1641 insieme al fratello per sfuggire ad un'epidemia di vaiolo diffusasi presso il castello di Saint-Germain-en-Laye ma bisogna attendere il 1651 perché il sovrano si rechi a Versailles in vesti ufficiali in compagnia del suo governatore. A partire da quell'anno Luigi XIV ritorna regolarmente in compagnia di suo fratello e di sua madre Anna d'Austria. Dal 1661 fino al 1715 la Reggia e il suo parco saranno sottoposti a una grossa mole di lavori tra i quali: la corte anteriore nel 1662, l'involucro di Le Vau tra il 1668 e 1670, i padiglioni dei segretari di Stato tra il 1670 e 1671, l'ala meridionale tra il 1679 e 1681, il Grand Commun nel 1681, l'ala settentrionale tra il 1685 e 1689, la Cappella Reale tra 1699 e 1710.

Nel 1661, inoltre, Luigi XIV incarica André Le Nôtre della costruzione dei giardini del Parco Reale di Versailles. I lavori iniziano e si realizzeranno parallelamente a quelli della reggia nel corso dei successivi quarant'anni. Le Nôtre parte dalla posizione del castello, situato in cima a una collina dalle pendici diseguali, e dalla peculiare configurazione del terreno, tagliato da un asse centrale e da una rete di viali già dall'epoca di Luigi XIII, in cui apre grandi prospettive punteggiate di specchi d'acqua; struttura un complesso grandioso e vastissimo in cui ogni elemento soggiace ad una rigorosa disciplina spaziale, che persegue effetti prospettici e scenografici. Criteri di ordine e di simmetria regolano la disposizione di allees, parterres, terrazze, bacini d'acqua e fontane, organizzati in un sistema che si spinge alla globale razionalizzazione del paesaggio, in tutti i piani prospettici. Ai piedi del castello, una serie di terrazze degradanti, organizzate con aiuole o alberi formano complicati disegni geometrici, che terminano in una raggiera di cinque viali. Dopo le terrazze Le Nôtre fa scavare un grande specchio d'acqua in forma di croce, il Grand Canal, derivato forse dal Canopo di villa Adriana a Tivoli, collocato al termine della prospettiva di un ampio tappeto erboso, o 'Allée Royale', dal quale si dirama una nuova raggiera di dieci viali. Contemporaneamente viene ritoccata la sistemazione delle terrazze, per adeguarle alla nuova scenografia, sostituendo molte aiuole con specchi d'acqua e fontane.

La realizzazione dei giardini richiede un impegno considerevole, sia in termini di risorse finanziarie sia considerando la quantità di personale coinvolto nei lavori. La mobilitazione di enormi masse di terreno si rende necessaria per livellare gli spazi, organizzare i parterres, costruire l'Orangerie e scavare i tracciati dei bacini e del canale. In quei luoghi, infatti, fino ad all'ora non erano esistiti che boschi praterie e paludi. Gli alberi, piantati già grandi, vengono trasferiti a migliaia dalle numerose province della Francia. Queste operazioni ciclopiche richiesero ovviamente il contributo di migliaia di uomini e, durante i periodi di pace, il coinvolgimento di interi reggimenti dell'esercito.

L'antica dimora di campagna, dunque, passa progressivamente dallo stato di relais di caccia a quello di residenza di piacere anche grazie alle grandi feste che si danno all'interno dei giardini e, a partire dal 1682, diviene residenza principale della corte e del governo. Luigi XIV spostata a Versailles non solo l'aristocrazia ma anche la sua amministrazione centrale.

Sovrano amante dei grandi spazi aperti, Luigi XIV esprime grande interesse verso la realizzazione di quei luoghi per fare della reggia l'espressione del suo prestigio e della sua potenza, ben conscio del fatto che la gloria non è da raggiungersi solo attraverso le grandi e costose campagne, e le vittorie in guerra ma anche, e soprattutto, attraverso la costituzione di luoghi capaci di manifestare in maniera chiara la grandiosità della sua monarchia.

Versailles in questo periodo diviene teatro di cerimonie prestigiose come, ad esempio, quella del novembre del 1700 nella quale Luigi XIV accetta il testamento di Carlo II di Spagna affinché il suo secondo figlio divenga Re di Spagna.

2. Lettura cartografica

La costante ascesa e la crescente centralità della Reggia e del Parco Reale comportano il necessario processo di sviluppo dell'assetto urbano della città di Versailles, l'impianto originario rappresentato nel 1662 nel *Plan manuscrit du domaine de Versailles et de ses environs*¹ riporta lo stato dei luoghi prima della massiccia mole di interventi che definirà in maniera permanente la configurazione di questa porzione di suolo.



1: Restituzione grafica dell'impianto originario del relais di Versailles dalla cartografia del 1662. D. Crispino.

¹ Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, CPL GE DD-2987 (833 B).

Tale frammento cartografico evidenzia la fondamentale mancanza del reale centro abitato di Versailles che è ridotto a un piccolo nucleo di edifici individuabili lungo il margine meridionale del Relais voluto da Luigi XIII. Il caseggiato originario viene assorbito all'interno del nuovo disegno della città accuratamente descritto in due documenti distanti tra loro solo due decenni ovvero il *Plan de Versailles, du petit parc, et de ses dependances*² dell'Abbé Delagrive del 1746 e il *Nouveau Plan des villes, château et Jardins de Versailles*³ del 1766 riveduta e corretta nel 1780 da Desnos. Entrambe le cartografie individuano a sinistra della nuova Place d'Armes un gruppo di edifici, descritti come le vieux Versailles, posti in disparte rispetto al terrapieno ascendente che conduce all'edificio della reggia. La nuova città si sviluppa in maniera speculare al parco attraverso un tridente allineato con l'asse del parco reale e convergente verso lo Château. Lo stesso edificio reale posto in leggero rilievo rispetto alla città e al parco retrostante diventa il fulcro di tutte le prospettive sia dell'ambito pubblico rappresentato dalla nuova città sia di quello privato che riguarda il parco reale fruibile all'epoca esclusivamente dai reali e dalla corte. Il confronto tra la cartografia di metà Seicento e quelle di metà Settecento testimonia come questa porzione di territorio, nello spazio relativamente breve di un secolo, viene completamente modificata. La forma impressa al territorio è sufficientemente forte da consentirgli di conservare la sua struttura ordinatrice e costringere chiunque abbia volontà modificatrici dell'assetto territoriale a porsi nei suoi riguardi in maniera dialogica.

Risulta chiaro dalla lettura delle cartografie sopraelencate che l'insieme parco, reggia, città viene gestito da Le Nôtre come un unico grande allestimento scenografico lungo oltre nove chilometri. Il tracciato del principale asse prospettico ha inizio all'ultima piega della strada proveniente da Parigi, percorre l'intero nuovo organismo urbano della città di Versailles cresce fino a raggiungere l'edificio della reggia che si pone come culmine altimetrico. Da questo medesimo punto la prospettiva riparte e prosegue attraverso i parterre del parco reale, l'*Allée Royale*, il *Bassin d'Apollon*, tocca il suo minimo nel *Gran Canal* e da questo grazie al riflesso dell'enorme specchio d'acqua in forma di crocetraguarda il termine del parco reale e procede ancora oltre per un tracciato lungo circa cinque chilometri.

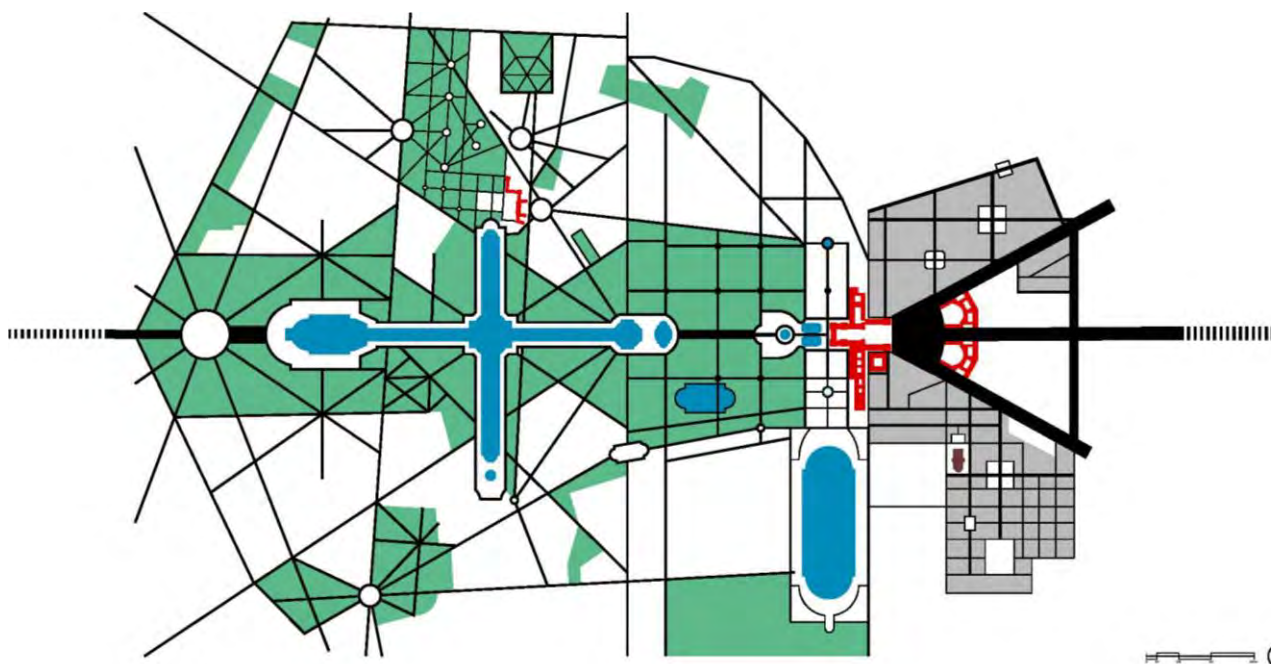
Tale sistemazione prospettica rende il territorio capace di essere controllato in ogni suo punto e da ogni suo punto. Una porzione di paesaggio «che ha per limite solo la capacità risolutiva dell'occhio umano. Le due soglie della visione in rilievo e della visione piatta – rispettivamente 300 e 3000 metri – giocano fra loro per creare un universo di sollecitazioni molteplici, prevedibili oppure inaspettate, a cui contribuiscono la pianificazione del paesaggio, l'architettura, la scultura, le arti decorative»⁴ [Benevolo 1991, 42, 44] come opportunamente osservato da Benevolo nel suo testo *La cattura dell'infinito*. L'azione progettuale di Le Nôtre è efficace a tal punto da risultare consolidata oltre un secolo dopo come emerge dalle cartografie di metà Ottocento quali *Plan de Versailles*⁴ di Charles Piquet del 1844 o la carta della città⁵ pubblicata dalla *de Luce* nel 1899. Il confronto tra questi documenti e quelli che li precedono di un secolo o più dimostra come il tridente fondativo dell'assetto urbano conserva la sua efficacia e aggiunge all'idea delle prospettive marcate solo attraverso filari doppi e quadrupli di alberi anche un edificato che ne rinforza ulteriormente l'efficacia.

² Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, CPL GE DD-2987 (834 B).

³ Bibliothèque nationale de France, GED-5440.

⁴ Bibliothèque de la conservation du centre de recherche du château de Versailles, Cote: Gr 438.26.

⁵ Bibliothèque nationale de France, GED-6871.



2: Elaborazione grafica dell'impianto Versailles lungo l'asse longitudinale del sistema Parco-Reggia-Città, dalle cartografie del 1746 e 1766. D. Crispino.

Come è possibile appurare dalle cartografie settecentesche il volume di edifici realizzati era costituito soltanto dalle *Petites et Grandes Ecuries*, da pochi altri edifici sorti per ospitare le funzioni del governo, le persone che lo componevano, la corte, nonché da quello che rimaneva dei volumi della vecchia Versailles. Occorre dunque registrare come circa centocinquant'anni più avanti la carta del 1899 testimonia un contesto fortemente inurbato e denso di attività commerciali legate alla vita propria della città tale da giustificare la redazione di un documento corredato di tutte le indicazioni utili per il cittadino. Questa testimonianza assume un rilievo ancora maggiore nella considerazione del fatto che la città, sebbene immutata nella forma, anzi sviluppatasi secondo i canoni espressi dall'azione progettuale fondativa ha colmato le lacune date da una scala progettuale sovradimensionata ed è riuscita a farlo adattandosi all'uso nuovo di una società radicalmente cambiata. Questo breve lasso di tempo ha comportato per la storia francese mutazioni sostanziali nell'assetto stesso dello stato, segna la fine dell'Assolutismo dei Borbone ed arriva ad istituire la Terza Repubblica Francese, attraversando eventi come la rivoluzione, il periodo imperiale napoleonico e la restaurazione.

3. Riverberi dell'assetto urbano

Lo schema assiale della città di Versailles nasce per mettere in scena i fasti della corona francese e conserva i suoi caratteri di efficacia comunicativa ben oltre la fine della monarchia al punto da lasciare ancora oggi all'edificio della reggia il ruolo di sede rappresentativa più alta del governo francese, nella quale si tengono le viste di stato ed i vertici di maggior rilievo. La grandiosità dell'impianto urbano viene presa ad esempio alla fine del settecento da Pierre Charles L'Enfant il quale, di origini francesi, arriva in America durante la guerra d'indipendenza come ingegnere al servizio dell'alleanza franco americana. L'Enfant viene incaricato da George Washington di redigere il piano per la nuova capitale dei neonati Stati Uniti d'America. L'assetto urbano che viene conferito alla città passa attraverso una dovuta

fase di approfondimento dell'impianto delle maggiori capitali europee ma, come per Versailles, verte su un notevole asse prospettico della lunghezza complessiva di sei chilometri che taglia trasversalmente il corpo urbano, con andamento est-ovest, e trova il suo fulcro nell'edificio del campidoglio posto al centro di questa lunga prospettiva. Oltre questo primo palese elemento di affinità, dallo studio delle cartografie *Plan of the city of Washington*⁶ del 1792 e *Plan of the city intended for the permanent seat of the government of the United States*⁷ del 1790, e pubblicata in copia nel 1887, entrambe a firma di L'Enfant emergono diversi punti di contatto che è opportuno approfondire. Un secondo elemento di forte analogia tra i due impianti e l'uso di sistemi viari a raggiera ad otto, dieci, e persino dodici viali che si innestano nella maglia regolare di strade ortogonali e generano connessioni prospettiche tra manufatti di rilievo posti a grande distanza. Occorre evidenziare come anche la disposizione degli elementi e delle loro funzioni sembri trovare una corrispondenza con l'omologa francese. In termini funzionali il fulcro dell'asse francese è l'edificio della reggia all'interno del quale lo stato viene amministrato, ugualmente il fulcro della prospettiva americana è l'edificio del campidoglio dove il potere democratico si riunisce e governa la nazione. Proseguendo lungo entrambi gli assi e spostandosi verso destra in corrispondenza dell'incrocio con il principale asse trasversale nel caso di Versailles si rileva la presenza del Grand Trianon ideato per essere la residenza privata del re defilata dalla corte della reggia; nel caso di Washington seguendo il medesimo percorso emerge la presenza della Casa Bianca concepita allora come la residenza privata del Presidente. Esiste inoltre una relazione metrica tra le posizioni relative degli edifici, nel caso francese il Grand Trianon dista dalla Reggia 1,6 chilometri lungo l'asse longitudinale e seicento metri verso destra lungo l'asse trasversale, in quello americano la Casa Bianca dista dal Campidoglio 2,4 chilometri lungo l'asse principale e novecento metri verso destra sull'asse ortogonale. Attraverso l'ingrandimento di una volta e mezzo dello schema organizzativo dell'impianto di Versailles si può riscontrare la corrispondenza planimetrica dei due sistemi. L'impianto proposto da L'Enfant come in precedenza quello francese dimostra ancora una volta di conservare la sua efficacia nel tempo. Nel secolo successivo la maglia tracciata acquista volume e l'edificato comincia il processo di sostituzione del pieno al vuoto. La parte pubblica monumentale non procede con la medesima velocità ed al principio del XX secolo viene istituita una commissione, presieduta dal senatore americano Mc Millan, per la nuova pianificazione di questa parte del tessuto urbano. La commissione riconosce la lungimiranza dell'azione progettuale compiuta un secolo prima ed attraverso il piano⁸ pubblicato nel 1901 ne rinforza le connotazioni peculiari prolungando l'asse longitudinale e ponendovi come termine occidentale il *Lincoln Memorial*, terminando il sistema cruciforme attraverso una parziale sottrazione di suolo al letto del fiume Potomac e concludendo la propaggine meridionale del braccio trasversale con il *Thomas Jefferson Memorial*.

Conclusioni

Le sperimentazioni prospettiche realizzate tra il Seicento ed il Settecento hanno prodotto una variazione sostanziale della percezione del contesto urbano. I grandi assi capaci di mettere in comunicazione oggetti distanti hanno prodotto un notevole salto di scala nella fruizione, ed al contempo hanno restituito l'immagine di una città nuova, con dimensioni potenzialmente

⁶ Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. Physical Location: G3850 1792 .L4.

⁷ Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. Physical Location: G3850 1791 .L44 1887.

⁸ Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. Physical Location: G3851.G45 1972 .U5.

molto maggiori dei centri conosciuti fino a quel momento ma non per questo meno controllabili od esperibili. Questa fase di studio ha necessariamente dovuto adottare il dispositivo del parco come strumento principale di controllo e verifica con boschi e radure in luogo di edifici e piazze, con pochi manufatti architettonici disposti strategicamente all'intersezione con i punti di fuga. Lo studio delle planimetrie della città di Versailles concede l'opportunità di comprendere come le soluzioni adottate nel parco, in ragione di economicità e celerità di esecuzione, si siano dimostrate altrettanto efficaci al di là del grande spartiacque costituito dall'edificio della Reggia ed abbiano dato luogo ad una città che si è evoluta e stratificata nel rispetto delle poche ma coerenti impostazioni planimetriche dettate dalla volontà progettuale originaria.

Lo studio delle sistemazioni prospettiche e proporzionali ha consentito a non più di un secolo di distanza il disegno programmatico di una nuova capitale per un territorio non urbanizzato. La sintesi che se ne può derivare ci porta ad affermare che la forza dell'architettura e del disegno urbano, tutta interna al rapporto tra segno e significato – semema e significante – travalica il contesto sociale nel quale ha avuto origine e si fa principio ordinatore. L'espressione dell'affermazione del massimo esponente della monarchia assoluta è fatta propria espressione di 'regola' nella capitale degli 'uomini liberi'; conferma del fatto che le architetture di edifici e di città che noi consideriamo grande architettura custodiscono inalterato nel tempo il loro altissimo valore.

Bibliografia

- BENEVOLO, L. (1991). *La cattura dell'infinito*, Bari, Laterza.
 BENEVOLO, L. (1993). *Storia della città. Vol. 3: La città moderna*, Bari, Laterza.
 DE FUSCO, R. (1978). *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Bari, Laterza.
 GIORDANO, P. (2002). *Le questioni del disegno*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
 GIORDANO, P. (2016). *Il disegno dei parchi urbani*, Roma, Ermes Editore.
 JALLON, B. NAPOLITANO, R. (2017). *Paris Haussmann, modèle de ville*. Parigi, Éditions du Pavillon de l'Arsenal.
 LABLAUDE, P. A. (1995). *Les Jardins de Versailles*. Milano, Nouvelles Éditions Scala.
 REALE, L. (2012). *La città compatta, sperimentazioni contemporanee sull'isolato urbano europeo*. Roma, Gangemi Editore

Sitografia

- www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53053254d (maggio 2020)
www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53053076c (maggio 2020)
www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8444405v (maggio 2020)
www.auroch.culture.fr/F/M8A46719NJQJV1FDTVSY1FFPSMMH1GI9DISUP8JMC1VB7R97VA-19385?func=full-set-set&set_number=000408&set_entry=000003&format=999 (maggio 2020)
www.loc.gov/item/88694159/ (maggio 2020)
www.loc.gov/item/88694195/ (maggio 2020)
www.loc.gov/resource/g3851gm.gct00341/?sp=6&r=-0.065,-0.06,1.111,0.55,0 (maggio 2020)

La rappresentazione dei caratteri della città mediterranea nella storia: il caso di Trapani e del suo territorio

*The representation of the characteristics of the Mediterranean city in history:
the case of Trapani and its territory*

SALVATORE DAMIANO

Università di Palermo

Abstract

Decifrare la città e la sua evoluzione storica attraverso l'analisi delle sue rappresentazioni è ad oggi, almeno per Trapani, una modalità d'indagine mai perseguita. Quelle che ad una prima osservazione appaiono graficamente come sproporzioni, imprecisioni, approssimazioni o addirittura irrazionalità potrebbero invece essere utili a suggerirci nuove traiettorie di ricerca, sia sulle vere e proprie trasformazioni fisiche che sul contesto socio-culturale entro il quale queste si sono svolte.

Deciphering the city and its historical evolution through the analysis of its representations is today, at least for Trapani, a method of investigation never pursued. Those that at a first observation appear graphically as disproportions, inaccuracies, approximations or even irrationality could instead be useful to suggest new research trajectories, both on the real physical transformations and on the socio-cultural context in which they occurred.

Keywords

Rappresentazione, Esegesi, Trapani.

Representation, Exegesis, Trapani.

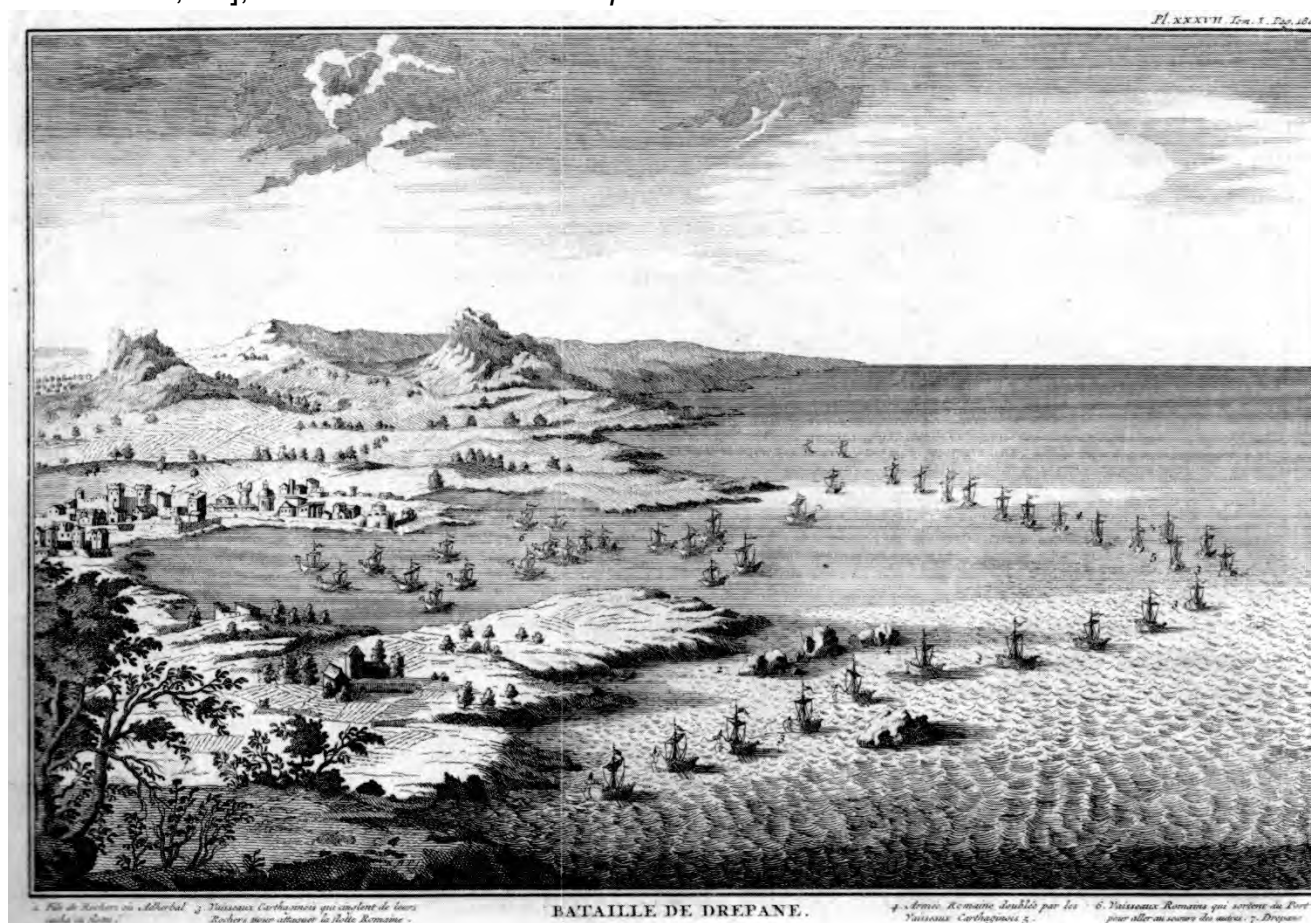
Introduzione

L'azione di ripercorrere la storia è sovente svolta attraverso delle narrazioni espletate nella forma più diffusa e tradizionale che conosciamo, ovvero quella verbale, intendendo con questo aggettivo non solo un racconto sviluppato in onde sonore (attraverso la voce di ciascuno di noi) ma in un'accezione più ampia, che contempli altresì la forma scritta. D'altronde 'verbale' deriva da verbo, che è uno dei sinonimi, probabilmente più aulici e antichi, di 'parola', che a sua volta deriva dal latino *parabōla*, termine che al tempo indicava, all'interno di un discorso di senso compiuto, una similitudine (o parallelismo) in grado di rendere intelligibile un tema complesso attraverso il confronto con un altro, certamente affine, ma al tempo stesso più semplice e conosciuto del primo. Ed è proprio intraprendendo la nobile strada del confronto che qui si vuole tentare – attraverso un criterio scientifico – la narrazione di una storia urbana certamente non inedita ma (si auspica) sperimentale nell'approccio metodologico, nella misura in cui tale modalità analitica non risulti mai essere stata applicata nel caso della città oggetto di studio: Trapani. Un 'racconto' che non vuole rinunciare affatto alle parole, alle quali assegna un imprescindibile ruolo 'metalinguistico' avente l'obiettivo finale di descrivere un'indagine (certamente critica, poiché svolta dal punto di vista delle discipline afferenti al mondo della rappresentazione architettonica e urbana) su alcune delle più significative iconografie della città più occidentale della Sicilia, assegnando alla loro potenza visivo-comunicativa – implicitamente ma non troppo – una sorta di primato ideale nello svolgimento della dissertazione stessa.

SALVATORE DAMIANO

1. Gli albori: la rappresentazione dell'assetto urbano e territoriale dell'età antica

Trapani può vantare una storia antichissima, che si intreccia inesorabilmente con la leggenda [Del Bono, Nobili 1986 11]: citata addirittura nell'Eneide di Virgilio, compare altresì nei racconti mitologici, nei quali si narra che la sua singolare forma derivi dalla falce gettata in mare dalla dea Saturno durante un combattimento ingaggiato con il padre Urano. Tralasciati miti e leggende, è notizia certa che l'area più occidentale della Sicilia fosse abitata dall'antico popolo degli Elimi, a cui si deve la fondazione di *Eryx*, l'odierna Erice, della quale Trapani costituiva la base commerciale e portuale [*Ibidem*]. Dopo il IX secolo a.C. la città fu conquistata dai Fenici, rimanendo loro colonia fino al 241 a.C.; in quella data, per la prima volta nella storia, il suo nome acquisì una certa risonanza, in quanto lo specchio acqueo antistante al borgo fu teatro della battaglia conclusiva della prima guerra punica, che vide scontrarsi le due maggiori potenze dell'epoca, Cartagine e la Repubblica Romana, in cui la prima dovette soccombere alla seconda [Bartoloni 2006, 53]. L'opera iconografica più significativa che tenta una trasposizione visiva (sebbene inevitabilmente a posteriori) di quegli accadimenti è una «rara incisione tratta presumibilmente da un'opera francese di storia antica dei primi del '700» [Del Bono, Nobili 1986, 15], dal titolo *Bataille de Drepane*¹.



1: Incisione dal titolo "Bataille de Drepane". Probabilmente tratta da un'opera francese di storia antica dei primi anni del XVIII secolo, raffigura la battaglia finale della prima guerra punica, avvenuta nel 241 a.C., nello specchio di mare posto davanti la città di Trapani (Trapani, Biblioteca Fardelliana, fondo Simone Gatto, Busta III/15).

¹ Trapani, Biblioteca Fardelliana, fondo Simone Gatto, Busta III/15.

Si tratta di una veduta, ossia una rappresentazione che simula la percezione visiva umana: assumendo un punto di vista orientato verso mezzogiorno viene raffigurata una larga porzione di mare, posto sulla destra dell'immagine e una distesa di terraferma, sul lato opposto. L'obiettivo primario doveva essere quello di raffigurare la battaglia, ragion per cui risultano visibili i vascelli romani disposti per lo più a forma di 'boomerang', in una volontà di avvolgere, all'interno della laguna portuale, lo sparuto gruppo di imbarcazioni cartaginesi rimaste superstiti al combattimento, mentre già altre navi romane, dopo aver forzato definitivamente la linea nemica, erano a poca distanza dal guadagnare le rive. Trapani, o meglio, il suo aggregato urbano, già allora protetto da importanti mura difensive, è parzialmente visibile sulla sinistra, rappresentato attraverso proiezioni assonometriche nelle quali uno dei tre piani definenti lo spazio risulti parallelo al quadro o piano di proiezione (metodo proiettivo meglio noto come assonometria 'cavaliera').

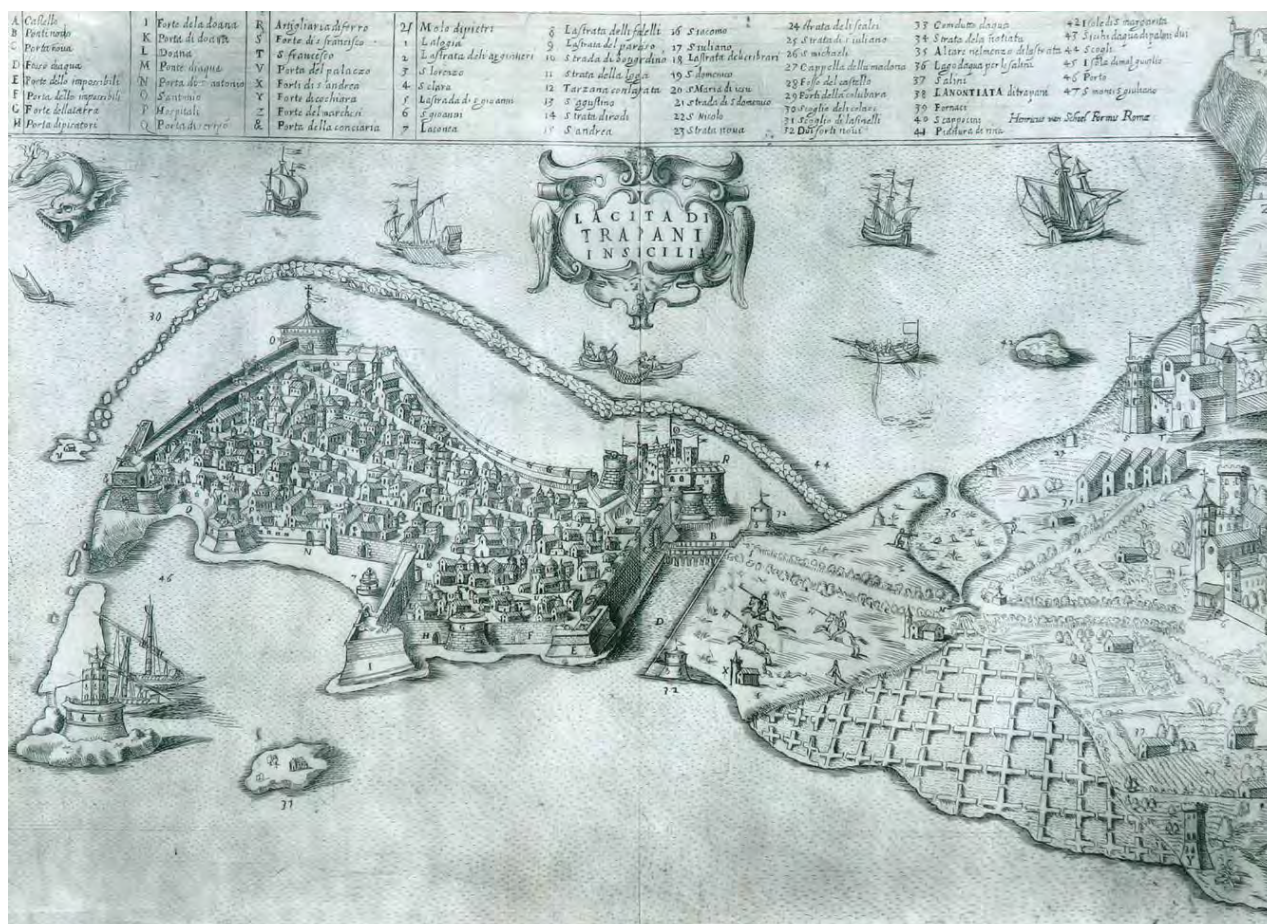
L'immagine, nella sua interezza, è una rilettura critica di un territorio composito: il brano di tessuto edilizio raffigurato ci dà l'idea di una città già densa, ricca di elementi architettonici turriti, siano essi organismi edilizi destinati ad abitazioni che edifici civili costruiti in continuità con la cortina difensiva; il monte San Giuliano (primo da sinistra, il promontorio che ospita la più antica città di Erice) sembra nettamente ridimensionato rispetto alla realtà fattuale e sulla sua sommità non si scorge alcuna città; stupisce altresì la presenza di un altro monte, molto simile al precedente, ad ovest di Erice, quasi a picco sul mare, dove in realtà oggi è presente la riserva naturale delle saline, quindi un'area pianeggiante; successivamente l'irregolarità puntuale della terraferma va addolcendosi progressivamente verso sud, fino a confondersi con la linea orizzontale del mare.

Il punto di osservazione scelto per raffigurare la città e il suo contesto agro-costiero sembra ubicato su un promontorio posto all'estremo nord-ovest della lingua di terra che ospita la città: basti osservare, in corrispondenza dell'angolo dell'incisione, in basso a sinistra, il graduale incremento della pendenza del terreno, che rimane comunque irregolare e frastagliato; oppure la vegetazione, qui rappresentata in modo tale da dare l'impressione che chi guarda sia sulla sommità di un pendio, con alberi e arbusti disposti ad altitudine crescente e in maniera sempre più ravvicinata al punto di vista prescelto. Va però sottolineata una certa vena d'irrazionalità nell'impostazione della rappresentazione qui analizzata, in quanto quel promontorio usato come punto di osservazione nella realtà non esiste.

È pur vero che si sarebbe potuto compiere un rilevamento a vista con l'ausilio di una mongolfiera (tali dispositivi esistevano già nel '700), vista anche la limitata altezza del punto di vista, del tutto compatibile con questo tipo di mezzo aereo, ma la presenza delle numerose (e già descritte) incongruenze nella restituzione paesaggistica fa propendere per l'ipotesi di un'idealizzazione del territorio trapanese, che, pur salvaguardando pochi caratteri distintivi, forse ritenuti imprescindibili, attribuisce maggiore rilevanza alla vicenda militare.

SALVATORE DAMIANO

2. Un punto di osservazione inedito: Trapani vista dall'incisore Giovanni Orlandi



2: Incisione ad opera di Giovanni Orlandi, dal titolo 'La città di Trapani in Sicilia'. Risalente alla fine del XVI secolo/inizio XVII, ha la sua significatività nella direzione della ripresa, effettuata da sud-est (Trapani, Archivio privato dott. Tonino Perrera).

È datata fine XVI secolo/inizio XVII l'emblematica incisione dal titolo *La città di Trapani in Sicilia*² di Giovanni Orlandi, disegnatore, libraio nonché editore attivo soprattutto fra Roma e Napoli a cavallo tra i due secoli, che raffigura la città secondo una modalità raramente applicata, consistente in un'osservazione a volo d'uccello attraverso un punto di vista posto a quota altimetrica molto elevata, ma soprattutto – e il carattere di unicità è racchiuso tutto qui – secondo l'inedita direzione 'sud-est'. La vista, che per certi versi rimanda ad una proiezione di tipo assonometrico, comprende l'aggregato urbano entro la cinta difensiva bastionata e una parte di territorio limitrofo ad est, nel quale figura, all'estrema destra dell'immagine, il Santuario dell'Annunziata. Tra le peculiarità di questa iconografia vi è certamente la presenza del canale navigabile (con tanto di ponte per l'attraversamento) che separa Trapani dalla terraferma, elemento non visibile nelle altre rappresentazioni oggetto di questa analisi. Il tessuto urbano appare inframezzato unicamente dalle vie principali, quelle più ampie, che attraversano in senso sia longitudinale che trasversale l'intero abitato: si ritiene in realtà che possa trattarsi di un'idealizzazione, vista la reale presenza, specie nel nucleo più antico (la parte sud-est della città), il quartiere San Pietro, di un dedalo di vicoli dal tracciato irregolare.

² Trapani, Archivio privato dott. Tonino Perrera.

Nell'incisione è presente il Castello della Colombara, sebbene in una posizione non esattamente realistica, ma non la Torre di Ligny, che infatti verrà eretta alcuni decenni dopo [Del Bono, Nobili 1986, 69]. Le saline, situate in una area probabilmente più ristretta di quella effettivamente occupata, sono oggetto di un processo di riduzione quasi a puro schema, in quanto le vasche risultano essere tutte di simile ampiezza, fattispecie del tutto improbabile nella realtà, visto che, ancora oggi, la loro superficie ha una misura inversamente proporzionale alla distanza che le separa dalla linea di costa. Anche le zone di margine, sia con i terreni limitrofi che con il mare, non mostrano particolare rispondenza con la realtà, sembrando frutto di un processo di semplificazione grafica.

3. Una rappresentazione dello skyline barocco

Merita di essere menzionato il *Panorama di Trapani*³ (fig. 3), ad opera di Antonio e Francesco Tummarello, che nell'anno 1900 ridisegnano «uno sciupato disegno a penna del secolo XVII posseduto dal Municipio», dedicandolo al deputato del Regno d'Italia e più volte ministro, trapanese di nascita, Nuzio Nasi [Del Bono, Nobili 1986, 76]. In questa raffigurazione costituisce particolare interesse la direzione dell'osservazione, assunta da meridione verso nord, fattispecie abbastanza rara tra le iconografie che riguardano la città prodotte durante l'età moderna. Trapani appare sullo sfondo dell'immagine, palesandosi attraverso uno skyline composto da una fitta sequenza di cortine edilizie alle quali un susseguirsi di torri, cupole e guglie fa da armonico contrappunto a quel marcato e prevalente carattere orizzontale dell'aggregato urbano.

Gli edifici sembrano essere rappresentati attraverso un metodo che rimanda alla proiezione assonometrica cavaliera, mentre quelli più importanti sono addirittura identificati grazie ad una legenda precisa e puntuale che distingue correttamente persino i bastioni difensivi e gli acquedotti. Nell'insieme, Trapani in età barocca è restituita come una successione tettonica di parti progressivamente rastremate con il crescere dell'altezza in una connessione ideale tra mare e cielo: le possenti mura difensive, estese per l'intero perimetro urbano, in funzione visiva di solida base, quasi un profondissimo collegamento viscerale alla terra; successivamente i paramenti murari degli edifici, variamente disposti, già parzialmente smaterializzati per la presenza delle aperture; poi i coronamenti dei palazzi, sempre più leggeri e svuotati da quel carattere massivo degli strati più bassi; infine gli elementi architettonici verticali (le già citate torri, guglie e cupole), decisamente più episodici rispetto al resto, che costituiscono idealmente il contatto diretto della quinta lapidea con la volta celeste. Proprio in relazione allo spazio dedicato alla rappresentazione dell'aggregato urbano nel suo



3: *'Panorama di Trapani'*. Disegno redatto nell'anno 1900 dai fratelli Antonio e Francesco Tummarello, a partire «da uno sciupato disegno a penna del XVII secolo posseduto dal municipio». Dotato di legenda, viene dedicato dai due autori al deputato del regno d'Italia Nunzio Nasi (Trapani, Museo 'Agostino Pepoli', numero d'inventario 6226).

³ Trapani, Museo 'Agostino Pepoli', numero d'inventario 6226.

SALVATORE DAMIANO

complesso risulta particolarmente emblematica la scelta di raffigurare a meridione della città un ampio specchio acqueo in cui si percepisce un elevato traffico navale, sia di natura mercantile che di altro tipo, come natanti da pesca, generalmente più piccoli, o addirittura grandi vascelli da guerra: probabilmente l'intento principale di chi realizzò l'iconografia originale era quello di rappresentare una città economicamente florida, dotata di un vivace scalo portuale sia commerciale che peschereccio, anche per merito della posizione stessa della città nel mar mediterraneo, indubbiamente strategica.

Altro aspetto di natura grafica degno di nota è la sproporzione tra la dimensione longitudinale della città murata (che corrisponde all'attuale centro storico) e la distanza che separa questa dal convento dei carmelitani annesso al Santuario dell'Annunziata (l'edificio tutt'oggi esistente dotato di chiostri e campanile posto all'estrema destra dell'immagine): nel disegno tale lunghezza è pari ad un terzo circa della dimensione longitudinale della città, mentre nella realtà è di 2,50 km contro i 1,60 km di ampiezza longitudinale del centro storico. Un'incongruenza simile potrebbe essere motivata dal fatto che tale porzione di territorio fosse all'epoca un'area agreste del tutto priva di elementi notevoli da rappresentare, con l'unica presenza della strada che collegava la città al santuario: una conseguenza di questo 'correttivo' è il contrarsi dell'area delle saline, graficamente ridotta ad una fascia ristretta incusa tra la strada che collega la città a Marsala e il mare, quando nella realtà, già in età moderna, le saline vantavano un'estensione certamente più ampia.

4. La città e il territorio come teatro per la manifestazione del culto religioso

Obiettivi completamente diversi sembrerebbero quelli perseguiti dall'autore (ignoto) del dipinto ad olio su tela, datato 1735, dal titolo *Trasporto della Vergine di Trapani alla Chiesa dell'Annunziata*⁴ (fig. 4), in cui l'oggetto reale della rappresentazione non è più la città in sé stessa ma la manifestazione di un culto religioso, quello della Madonna di Trapani per l'appunto, storicamente molto sentito nel capoluogo più occidentale della Sicilia e in tutto il suo territorio limitrofo.

L'azione del disegnare la processione dell'effigie sacra – con il relativo, imponente e lunghissimo, corteo di fedeli – ha comportato che città e territorio divenissero uno sfondo, sebbene imprescindibile, di un racconto in cui, diversamente dalle iconografie già analizzate, viene dilatata una distanza che nei due casi precedenti era stata scientemente compressa: quella che separa la città murata dalla sede ecclesiale che custodisce la scultura sacra, ovvero il Santuario dell'Annunziata, ubicato lungo la direttrice che conduce a Palermo.

Questo segmento di territorio, prima rappresentato come una mera e piatta landa desolata in cui insisteva una strada di collegamento o poco più, qui assume un'importanza data da un'ampiezza pluridirezionale: l'autore infatti, probabilmente, per esasperare l'imponenza del corteo (che viene non caso disposto come una 'S', estendendo ancor più quello che è l'effettivo percorso) ne fa una rappresentazione deformata, al limite dell'aberrazione, tale da far percepire quella lingua di terra che in realtà è retta (sebbene sia rastremata in direzione ovest) come curvilinea e sviluppata attorno alla laguna delle saline.

⁴ Trapani, Museo 'Agostino Pepoli', numero d'inventario 1521.



4: Autore Ignoto, «Trasporto della Vergine di Trapani alla Chiesa dell'Annunziata», dipinto ad olio su tela, anno 1735 (Trapani, Museo 'Agostino Pepoli', numero d'inventario 1521).

Questo spazio stretto tra i due mari, inoltre, viene dipinto con precise caratteristiche geomorfologiche: non solo pianura agreste ma anche cenni di variazioni altimetriche della crosta terrestre, specie nella parte inferiore del dipinto in cui risultano evidenti le pendici del monte Erice, oltre alla presenza dell'area lacustre-acquitrinosa a nord-est, oggi non più esistente, meglio nota come "lago Cepeo" ed infine alcuni tratti lievemente antropizzati, con la presenza di edicole con funzione di "dazio" poste prima dell'accesso in città.

Ed è proprio la Trapani murata, con il suo consolidato assetto urbano settecentesco, a occupare una posizione quasi di margine nel dipinto, ma al tempo stesso sottolineando la sua imprescindibilità: prima di tutto in quanto punto di inizio del corteo religioso; in secondo luogo attraverso la compattezza di un tessuto edilizio stratificato (ricco di emergenze architettoniche) e l'unicità del suo porto, approdo sempre vivido di traffici nautico-commerciali. Benché le saline non siano immediatamente percettibili, risultano visibili i bianchi cumuli piramidali di sale raccolto, lungo la parte meridionale della linea di costa, nei pressi della quale è addirittura possibile scorgere il nucleo originario del borgo medievale di Paceco.

Conclusioni

Il viaggio analitico qui compiuto attraverso quattro iconografie – ritenute a titolo diverso significative a fotografare l'evolversi di una vicenda urbana mediterranea – ci restituisce anzitutto un quadro sull'assetto architettonico, urbano e paesaggistico che la città di Trapani

SALVATORE DAMIANO



5: Assetto attuale della città di Trapani (Archivio fotografico privato Arch. Carlo Foderà).

e i suoi territori limitrofi hanno assunto in epoche differenti. Ma la rilettura svolta, in realtà, secondo il punto di vista adottato come *leitmotiv* dello scritto, testimonia la potenza esegetica del disegno in quanto strumento indifferibile per lo studio e la comprensione, tra le altre cose, della fenomenologia urbana e territoriale. Nei casi analizzati, infatti, il modello grafico adottato non è di natura mimetica, ossia imitativo della realtà, ma di tipo analogico: si basa quindi su un'interpretazione anti-metrica e anti-prospettica dei fatti fisico-antropici [De Rubertis 1998, 18], che va a privilegiare aspetti distinti, con l'obiettivo di rendere più eloquenti determinate caratteristiche o peculiarità, altrimenti – forse – non esattamente visibili [Ivi, 20]. L'exkursus iconografico ci dimostra, inoltre, che il disegno è anche un'istantanea, eseguita in un preciso momento, di un determinato luogo certamente suscettibile di trasformazioni, anche irrimediabili [Ivi, 23]: il segno grafico quindi può essere l'unica connessione con le culture che hanno preceduto il presente, che ci permette di confrontare l'attualità con il passato [*Ibidem*].

Durante il testo, inoltre, si è fatto più volte riferimento a delle imprecisioni grafiche di varia natura notate nelle iconografie analizzate. Ma se, come afferma Roberto De Rubertis, la precisione del disegno non è solo esattezza grafico-geometrica ma anche capacità di esprimere chiaramente «una cosa tra le tante» [De Rubertis 1998, 26], potremmo dire che ciascun disegno analizzato porta in dote una sua precisione, nella misura in cui comunica un determinato messaggio o rende evidenti certi aspetti anziché altri: ne consegue che siffatte riflessioni possono aiutarci, non poco, a trarre informazioni anche sui contesti storico-sociali entro i quali i disegni stessi presero forma. In conclusione, le iconografie qui studiate, in quanto disegni a tutti gli effetti, sono delle riduzioni di realtà tridimensionali ad altre a due dimensioni, svolte attraverso un processo, a volte molto arduo, di selezione di quei caratteri

che meritano di essere rappresentati: come scrive Roberto De Rubertis, si tratta di una strada non scevra da potenziali fraintendimenti ed omissioni, ma sovente è quella «più produttiva per procedere nella conoscenza».

Bibliografia

- BARTOLONI, R. (2006). *Le guerre puniche. Roma contro Cartagine*, Firenze, Giunti editore.
- BUFALINO, G. (1988). *Le saline di Sicilia*, Palermo, Sellerio editore.
- DEL BONO, R., NOBILI, A. (1986). *Il divenire della città. Architettura e fasi urbane di Trapani*, Trapani, Coppola editore.
- DE RUBERTIS, R. (1998). *Il disegno dell'architettura*, Roma, Carocci editore.
- PARRINELLO, S. (2013). *Disegnare il paesaggio*, Firenze, Edifir Edizioni, Firenze.
- SALERNO, R. (1992). *Il disegno del paesaggio*, in *Temi e codici del disegno d'architettura*, a cura di R. De Rubertis, A. Soletti, V. Ugo, Roma, Officina edizioni, pp. 144-158.
- SALERNO, R. (1995). *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Milano, Guerini e associati.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*, in «Ikhnos. Analisi grafica e rappresentazione», anno 2004, pp. 11-34.

Fonti archivistiche

- Trapani, Biblioteca Fardelliana, fondo Simone Gatto, Busta III/15.
- Trapani, Archivio privato dott. Tonino Perrera.
- Trapani, Museo "Agostino Pepoli", numero d'inventario 1521.
- Trapani, Museo "Agostino Pepoli", numero d'inventario 6226.
- Trapani, Archivio fotografico privato Arch. Carlo Foderà.

Franciscan convents in undergoing transformations: fluttering pasts and futures of historical seraphic houses in Italy

MARIA ANGÉLICA DA SILVA*, ANNARITA VAGNARELLI, FÁBIO HENRIQUE SALES NOGUEIRA***

* University of Alagoas

** Università di Perugia

Abstract

Since medieval times, among the religious buildings, the Franciscan friaries achieved a prominent position. The article analyses buildings such as the Basilica of St Mary of Angels, the hermitage of La Verna and the convent of St. Francis of Bologna, following different patterns that the notion of palimpsest can take. Also, it will be considered ways for give visibility to this clash of temporalities by the use of visual media.

Keywords

Franciscan convents, urban history, comparative studies.

Introduction

Architecture is a privileged field to observe how time can overlap itself in different shapes and movements. It is possible to follow, especially among the long lasting exemplars, the process of erasing parts of a building, the enlargement of another, and in consequence, to make some phases of a construction extremely evident and another almost invisible or difficult to decipher. Franciscan convents, specially the oldest ones, fit well in that condition and can constitute very interesting study cases in those process of observing the architecture as palimpsest. Not only because the longevity of such buildings, but also in the reason that arise directly from the Franciscan history. For example, a very tempestuous relationship with the ownership of any sort of material goods, including a house. Always dealing with the idea of poverty and dispossession, in consequence, in doubts with living in a cloister, architecture will be always a case of discussion among the friars. Not by chance, one of the most important division among the Order that split it in two groups, this question are chosen in their own names: the Observants, in care of being in strict conformity with the initial Franciscan preceding; and the Conventuals, that accepted the possibility of being flexible concerning the new demands brought by the passage of time. It included the importance of study – providing friars more well prepared for the new demands facing by the growth of the number of fidelis and of the importance of the Order for the church – and, in consequence, the necessity of having a stable place to live.

1. The denial of a house

It is well known the position of the *Poverello* that, in the beginning, did not expect even a creation of an Order but just aimed to be together with a group of companions that shared the same principles with him. But the success of his proposal and his own charism caused the fast increase of the number followers, overpassed his wishes. Even always denying the need of stable houses however, still in life, the saint witnessed the first small convents coming up. Because erected by donations, the campaigns lasted dozens of years and often led to alterations in the project. Another important fact in the history of the Franciscans is the appropriation of buildings previously inhabited for another religious order and kindly granted

to shelter them. This was the case even of a piece of architecture extremely linked with the life of St. Francis: Porziuncola, in fact, a donation of the Benedictine monastery of Mount Subasio, providing probably the first residence for the minors. This set a trend for receiving hospitality in many monasteries [Robson 2009, 42].

Another point to consider is to regard the mendicant orders – specially the Franciscans and Dominicans – as one of the urban successes of the 13th century. They expanded not only in Italy, but in all Europe: ‘the Order became a widespread network and the friars had fixed dwellings in almost all the towns and cities of the diocese as well as in about five hundred large and small boroughs, that were subdivided into fourteen provinces’ [Merlo 2005, 60].

Despite the index of references in the Constitutions of Narbonne (1260) which required the Franciscan convents to be humble and simple, free from ornamentation, superfluity and any attraction directly opposed to poverty, they acquired a greater expressiveness with an emphasis being placed on their churches. As the Franciscan Order became greatly concerned with preaching, the long and bare single nave was a distinctive feature of their churches. Another fact that should be considered is the option for being in the city. Different for the previous monastic orders that traditionally made their settlements far from the urban nucleus, mendicants will be considered themselves as urban friars, considering that the town or city were the place where the people to be converted live.

At the end of the Middle Ages, their power grew in such a level that there was a Franciscan or Dominican house in practically all European town or city. According to Braunfels, in 1316, almost around a hundred years after the death of St. Francis, if one only takes account of the Franciscan male friaries, there were 567 dwellings in Italy. In France in the same year, there were 247 and in the territories that form modern Germany, 203 [Braunfels 1993, 129].

Concerning the location of those friaries, In the beginning, they were placed on humble settlements in the outskirts of the towns. However, with the recognition of the importance of the Order and because of problems of security, some of the convents had to be relocated inside the city walls and others simplest were embraced for a second rings of stones.

Another moment to be detached in the long history of such buildings is the period of the arisen of the Counter-Reformation. Under the banner of the Baroque, the old convents were subject to alterations specially in terms of decoration and addition of chapels, while, at the same time, new convents were erected. Moving away from that time, during the 18th and 19th centuries, other facts will be responsible for new architectonical changings in the convents. These are political effects that resulted from the suppression of religious orders following the French Revolution and the rise of Liberalism. In Italy, during the period of the Napoleonic invasions (1792-1802) religious monuments also were destroyed or either were put to serve different purposes or face ruin. This process was followed by another wave of suppressions that was enacted by the Italian government years later. Also, it is necessary to consider political events like the wars and also geological damages, as seismic waves, that frequently brought harmful consequences for many monuments in all over Italy.

2. The diverse shapes of the process of palimpsest

Considering the longevity and the great expressiveness of the Franciscan architecture, it is important to note that what we will be bring here, in the scope of this analysis, is just a fleeting glance over a very complex subject. What will be showing here is an overview of different expressions of this process, considering also that just the concept of palimpsest rise several questions. What sort of movements it signalizes? In the scope of what we are analysing here, palimpsest can be considered a process of addition, of overlap, of

reconstruction, of reuse, of resignification. Recording the origin of the word, the elimination of the written part by a process of washing and scraping for preparing the expensive surfaces of a parchment for a new use, here, metaphorically, under the eco of the article of Corboz named *Il territorio come palinsesto*, the process can be explored in different ways. Supported by written and iconographic primary sources, it will be examined cases in Umbria, Tuscany and finally, at the region of Emilia-Romagna.

3. Porziuncola, Umbria

This building was chosen not only because of its iconic value for the history of the Franciscanism but also because it can be recorded as a very particular case of palimpsest. In fact, if we take account for the ancient stages of this buildings, even before the presence of the minors, it reverberates far way, as its previous use is linked with the presence of Syrian monks and after, in the 12th century by the Benedictines. From the 13th century, only some tiny parts of the old house erected by the minors reach nowadays, but important ones. The chapel of Porziuncola has been, during the last centuries, literally within the fold provided by the huge structure of the basilic of St. Mary of the Angels. The old chapel, measuring around 9x4 meters, has been hosted inside this basilic which nave is 115 metres long [Tomei & Giampietro 2001, 12].

The construction of the basilica started by 1569 with a project signed by the architect Galeazzo Alessi [Tomei & Giampietro 2001, 15]. Literature justifies this size by the enormous flood of peregrines. However, this flagrant contrast of measurements, become more embarrassing if is considered the revindication of avoidance of any possession by St. Francis. If in the first decades of the 13th century, after the death of Sr. Francis, all the attention was addressed to the huge basilica and convent that had been erected responding to the fast process of his canonization of Francis, not too late the Porziuncola will attract similar attention, motivating a new construction. Only two years after the saint's death in 1228, as it is well known, the initial moments of the erection of the basilica and the sacred convent were captained by the Roman Church, that aimed to host the body of the saint in a prestigious building. The pope, having strong interest in promoting the worship, made all efforts to convince the faithful to make donations that would be widely recompensed with indulgences. A reading of the territory of Assisi says about the relationship of those two icons of the Franciscan history. If Porziuncola was settled in the lower part of the valley, in a region, at that moment, still covered by woods, the basilica and convent were located in the western area of the Asio hill, sloped steeply down towards the Tescio river, immediately outside the Roman walls of Assisi. Usually called at that time, 'the Hill of Hell' as it was used as place for executions [Lunghi 2003, 8], it became transformed in 'the hill of Paradise'. The massive structure erected in honour of the saint, transformed not only the surrounding landscape but also the appearance of the own town, that was elongated towards the direction of the monument. Inside the area of the basilica of St. Mary of the Angels it is found until nowadays not only Porziuncola but also the remains of the cell of St. Francis, that later was transformed into a sacristy by St. Bonaventura of Bagnoregio around 1260, and later by St. Bernard of Siena, during the period of his generalate (1438-1450), in a place now known as a Chapel of the Rose [Tomei & Giampietro 2001, 21-22; Sciamanna 2005, 22].



1: *The city of Assisi in the past and nowadays, stressing the Sacro Convent and Basilica of St. Francis* Source: *Theatrum civitatum et admirandorum Italiae*, Blaeu, 1663 and intervention over the Google Earth, September 2020.

It also remains the Chapel of the Transit, where happened the dying saint, after transported to laying on over the ground, to leave this world in the simplest way. Just in the times of St. Bernard of Siena, he recommended the erection of a structure able to protect Porziuncola [Sciamanna 2005, 25]. He also initiated the construction of a convent attached to it. Even before him, since 1230, there were works going on, erecting rooms to be used as refectory and dormitory [Sciamanna 2005, 25-28]. These changings are not clearly exposed in the route opening for visitation nowadays. If the strategy for maintaining those historical sites was essential for their surveillance, of course, there was some loss. For example, a disruption between architecture and the landscape. Constructed with the rocks of the mount Subasio nearby, and in a such a scale that exposed clearly it humble relationship with the large scale of the panorama, nowadays, the chapel of Porziuncola is reduced as a sort of portable object, as a miniature, incrustated inside the huge basilica, completely apart from the surroundings. Similar case is found at Rivotorto, where is a group of hovels made by stone detected as occupied by St. Francis and his followers in the past, lay on inside another building. As a matter of fact, both sites – Porziuncola and Rivotorto – intertwined their histories and possibly were occupied by the minors almost at the same time. It is important to remember that the basilica of St. Mary of the Angels itself knew a long history of modifications and damages. In 1679, more than one century after the realization of the project, the works were not still completely concluded. In 1772 it was in under a restoration campaign. In 1810, it was invaded by the Napoleon troops, and in 1832 it was stricken by an earthquake which repair was finished in 1840. In 1930 it obtained the current façade and loggia [Sciamanna 2005, 26-29].

3. La Verna, Toscana

La Verna can be an example that shows the palimpsest concept in practice in another sort of movement: in a mixture of layers, sometimes very difficult to decipher. Also, it is important to consider again, not only architecture but the territory. In fact, in such kind of area, it is necessary to keep close attention to the shapes of the mountainous landscape, to take in account the weather, the bushes, the airy atmosphere, the water courses. The place in times of the life of St Francis, was used to be viewed as a sort of perfect desert. The loneliness was broken by few people, as it was just attended by shepherds, farmers, bandits and soldiers. This condition of isolation motivated several visits by St. Francis during his life, as a pause in his constant itinerance.



2: Rivotorto and Porziuncola nowadays. Sources: Photos by the author in September 2019.

Literature tells that the presence of the saint resulted in few alterations into the environment as he and his followers engaged themselves just in the construction of small huts and infrequent use of bricks. However, their presence in the place evoke episodes connected with nature and also of strong religious meaning, as reported in the *Fioretti* and in various documents. In consequence, the tangible and the intangible aspects of that presence crosses all the landscape, giving reason for, nowadays, various parts of the mount being signaled by Franciscan marks. An example of this sort of territorial signalization but also of changings that did not leave material marks, is the Chapel of Birds. Built in 1602, originally was the place of the large oak tree in whose branches the birds welcome St. Francis when he first visited La Verna [Cetoloni 2003, 17].

Excepting the constant dialogue with the native inhabitants, as wolfs and birds, the mountain was inhabited in solitude by Francis and few companions. What they built, always by their own hands, resulting in some brush and wooden huts scattered in the savage landscape.

Those buildings had been modified along the time. For example, the site he occupied, a sort of natural crack into the rocks, looking over a precipice located in the steepest part of the mount, was changed. Another place he inhabited, just a passage on the way to Stigmata, decades later, in 1264- 1267, was converted in a chapel named of the Cross [Mussolin in Baldini 2012, 125-126]. These set of ancient occupations constitute nowadays a group of formed by a hermitage, the chapels of Stigmata, of the Cross, of St. Sebastian, St. Bonaventure, the oratory of St. Antony of Padova and others, corresponding to one of three blocks of buildings that forms La Verna nowadays.

The second block corresponds partially to buildings also for the time of St. Francis, as, for example, a church called *Chiesina*, built in honour of St. Mary of Angels, under the inspiration of the ones of Porziuncola and St. Damiano, [Mussolin in Baldini 2012, 122]. But the chapel was lengthened after 1250 to enable its use by the growing number of pilgrims [Cetoloni 2003, 19]. It faces directly an open paved area called *Quadrante* that is a sort of a churchyard. Aside the small old church, there is a basilica dedicated to the Assumption of Our Lady. Its architecture also follows the traditional shape of Franciscan churches, with a single nave and arches on the façade. It was begun in 1348 but finished only in 1509 [Cetoloni 2003, 25]. St Bonaventure of Bagnoregio is reported to gift it with a bell, placed in the left-hand side of the construction. Before being protected by the current campanile, the bell used to hang from a beech tree [Cetoloni 2003, 19]. In front of the area, a 16th century cistern welcomed the pilgrims.

Those two mentioned blocks are linked with a long corridor, built between 1578 and 1582, covered and walled to allow its use during the time of severe weather [Cetoloni 2003, 53]. Alongside it, descending at the side of a rock, it is possible to reach the *Sasso Spicco*, or detached rock, the spot of the first cell of St. Francis. Going further, it is found the area of the Stigmata. The two floor building aside the staircase was erected in the end of the 15th century and corresponds to two rustic chapels: the one of St. Peter of Alcantara, in the level of the floor, and going down, the one of the Magdalene. After the church and the basilica, the second block grows around a quadrangular cloister, where it is found the dependences of the friars. Concerning this conventual area, its first part had been erected in tiny dimensions, circumscribing an irregular shape cloister aside the chapel of St Mary of the Angels. Later a new building will be constructed during the 15th century just extending the old friary, now around a square shape cloister surrounded by a gallery, recalling the heavenly Jerusalem.

Around it, there were all the rooms that supported the common life of the fraternity. The refectory was erected in 1518 and lengthened in 1717 [Cetoloni 2003, 77]. An infirmary and a pharmacy by the benefit of the friars and the poor stand alongside of the building. There was also a space for the bread, for the laundry, for the kitchen, and a library. It had, in 1372, 183 books, whereas the greater of Italy, the one of the sacred convents of Assisi, collected around 1700. These numbers show how the order, at that time, had become engaged in being learned [Giorgi in Baldini 2012, 51]. The common fire, where the community gathering during the chilling winter, remained from the ancient times. On the upper level, there are the cells. In one of the wings, it is presented a third pavement for the novitiate.

That conventual part of the complex was destroyed by a fire in 1472 and rebuilt a couple of years later. The wing destined to dormitory got to a point to have around 70 cells [Giorgi in Baldini 2012, 56]. More recently, in 1917-18, the friary was damaged by an earthquake [Giorgi in Baldini 2012, 56]. Nowadays, the visitor arrived in front of the third block, composed by the guest house and other pavilions for accommodation and services, that occupy around 30% of the total area of the built complex. The entrance for visitors is in front of this third block, that make the complex being accessed in the inverse chronological sequence, considering that the oldest parts will be in the very end of the route, where the first block is.

Thus, in La Verna, it is possible to follow a very complex process of palimpsest, where some layers had been completely disappeared, and others that had been modified. The strong connection with the geological site contributes to complexify the studies, leaving various sorts of enigmas and lacks information and invisibilities, insinuating diverse doubts in its long history.



3: La Verna in Google Earth, showing the blocks and photos of the churchyard and the sloop part of the block. Source: Google Earth, September 2020, and photos by the author in August 2014

4. Bologna, Emilia Romagna

The case of Bologna was chosen because of its importance in the process of the spreading of the order in the direction of the Alps. The first register of the presence of the minors in the town dates back from 1211, when Bernard of Quintavalle arrived there, receiving permission to stay and to receive a place to start his mission. This was an area known as St Mary of Pugliole [Garani 1948, 2], where there was an old and precarious religious building [Maioli & Gianaroli 1995, 25]. Francis also had been in the town a couple of times for preach. In 1223 St. Antony received from him, authorization for being at St Mary of Pugliole and there, to stablish the first studio of the minors. However, in 1235, the lack of security led to the building of a new site, with the erection of the current church and convent of St Francis, which is regarded as the first one built in honour of the Saint [Fini 2007, 71]. Thus, it constitutes an example of this changing of headquarters already mentioned in the beginning of the article.

The church and convent moved from their contemporary site and were erected with a very simple but imponent façade of uncoated bricks, as was common in the region. They tried to compensate the huge dimension with the simplicity of shape [Bonelli in Serra 1990, 23-24]. The point to stress is the importance of the church, erected in a sort of Gothic French style, unusual in Italy. As the Order was greatly concerned with preaching, the long single nave of the church was a distinctive feature. If the one of the basilica of Assis, considering the process of ampliation between 1237 and 1239, reached 57 metres [Scheckluhn 2003, 42], the nave of the church of Bologna has 92 metres. Aside of the church were installed the tombs of the Glossatori, the first

members of the school of law that was in the base of the creation of the University of Bologna, considered the first of Europe. It can show the old and almost lost link between the studio of St. Antony and the university. The palimpsest process can be found, in this case, in various aspects of the history of the monument. During their long life, the convent and the church had been enlarged and suffered several damages, caused by war, in such a point that until nowadays the campaign of renovation is still taking place. Due to one of this stage of campaigns, conducted by the architect Alfonso Rubbiani (1848-1913), it was possible to observe a careful work of restoration. However, he decided for leaving the traces of his time very clear. The interventions minimally camouflaged their presence specially in the lateral chapels, stained glasses, and other decorative parts of the building.



4: Map of Bologna, showing the area of St Mary of Publiole and the current place of the convent of St. Francis, the bombed church, and the stained glass by Rubbiani. Source: Vatican fresco from 1575, Google Earth, September 2020, and images from *La fabbrica dei sogni* [Baldini, Monari, Virelli 2014, 107, 128].

5. Clash of temporalities and digital medias

The process of palimpsest evolves a conflict of political and theological positions concerning the monuments. It can result in to carefully combine pieces of the past, but also to make the clashes even more evident. In consequence, to read a piece of architecture as a palimpsest results in a very hard task. In some case, by crossing images and graphical data, it is possible to make clearer some of these palimpsest effects in a building. In this context, the advantages brought by digital technologies can adds another layer of understanding. These digital overlapping are effective not only for making the information understandable and aesthetically attractive but also can be manage as a methodological tool for study and research. For example, looking at the plan of Porziuncola, it is possible to find scattered pieces of the old hermitage that composed the building in moments of its past. Examining some few iconographical sources remained for the beginning of the 16th century, they can

show the appearance of the Porziuncola before the erection of the basilica. It will be necessary to look carefully for the details of some paintings like the one made by Tiberio of Assisi in the chapel of the Rose, to have some idea of its façade before the great basilica to be built.

Concerning the case of La Verna, if the plan can be signalized according to the date of the block of rooms where erected, the consult of old views, can help, although partially, to understand the process of changings in the place. It is interesting to note that the figure of Francis was often regarded as the protector of cities, either by means of imaginary episodes or activities carried out by the Saint himself. This can be one of the reasons for having in disposition, nowadays, an extremely rich iconographical database. These are displayed in the magnificent frescos and other sort of paintings where it is possible to see many views of urban landscapes, that help in this sort of visual studies.



5: Possible Comparative sources showing the fresco made by Tiberio of Assisi showing Porziuncola before the erection of the basilica and detail of the basilica in the *Theatrum civitatum et admirandorum Italiae*, Blaeu, 1663.

Conclusion

Those are materials that help in these studies that aims to sorted out some of the enigmas of the process of palimpsest in Franciscan buildings. In them, it will be always found an imagetical report of a building. Considering the palimpsest itself, it can be stressed its importance as a way to conduct the studies towards a more flexible way, opening the notion of History to different interpretations and able to be accessed like a sort of living game to be played to all the ones interested in its secrets and quizzes.

Bibliografia

- BALDINI, N. (2012). *Altro monte non ha più santo il mondo: Storia, architettura ed arte alla Verna dalle origini al primo Quattrocento*, Florence, Edizioni Studi Francescani.
- BALDINI, E., MONARI, P., VIRELLI, G. (2014). *La fabbrica dei sogni "Il bel San Francesco" di Alfonso Rubbiani*, Bologna, Bononia University Press.
- BRAUNFELS, W. (1993). *Monasteries of Western Europe: the architecture of the orders*, London, Thames and Hudson.
- CETOLONI, R. (2003). *The Sanctuary of La Verna*, Rimini, Pazzini Editore.
- DI PARMA, S. A. (1987). *Cronaca*, Bologna, Radio Tau.
- FINI, M. (2007). *Bologna sacra: tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna, Pendragon.
- GARANI, L. (1948). *Il bel S. Francesco di Bologna*, Bologna, Tipografia Parma.
- LUNGHU, E. (2003). *The Basilica of St. Francis in Assisi*, Florence, Scala.
- MAIOLI, G., GIANAROLI, O. (1995). *Monasteri e conventi francescani in Emilia Romagna*, Bologna, Labanti & Nanni.
- MERLO, G. G. (2005). *Em nome de Francisco: história dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI*. Petrópolis, Vozes.

MARIA ANGÉLICA DA SILVA, ANNARITA VAGNARELLI, FÁBIO HENRIQUE SALES NOGUEIRA

- ROBSON, M. (2009). *The Franciscans in the Middle Ages*. Suffolk & New York, Boydell Press.
- SCIAMANNA, E. (2005). *Santuari Francescani Minoritici*. Assisi, Editrice Minerva.
- SCHENKLUHN, W. (1994). *San Francesco in Assisi: Ecclesia Specialis*. Milãno, Edizione Biblioteca Franciscana.
- SCHENKLUHN, W. (2003). *Architetettura degli Ordini Mendicanti: lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*. Padova, Editrici Francescane.
- TEIXEIRA, C. M. (2008). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, Editora Vozes.
- TOMEI, A., GIAMPIETRO, L. (2001). *La basilica di Santa Maria degli Angeli e la Porziuncola. Guida storico-artistica*. Milano, Silvana Editoriale.
- www.bardinipeyron.it/wp-content/uploads/2015/11/CORBOZ-ILL-TERRITORIO-COME-PALINSESTO-lowres.pdf (september 2020)

Catania nel nuovo corso del '900, dal Liberty al mare tra mappe e digitale *Catania in the new avenue of the XXth, from Liberty to the sea between maps and digital*

GIUSEPPE DI GREGORIO

Università di Catania

Abstract

La convergenza tra l'espansione della città verso le zone collinari e il nuovo stile Liberty ai primi del '900, danno luogo ad una nuova strada con un'ampiezza di sedici metri: una delle direttrici urbane. Alla base il piano regolatore del 1887 sviluppato da Gentile Cusa che venne accantonato, una borghesia sensibile lo recepisce come indicazione a partire dalle cinque ville, nel primo tratto, con la firma dei maggiori architetti. Tra aristocrazia e borghesia le famiglie più illustri della città danno avvio ad un tracciato che arriverà fino al mare. Tra mappe storiche, cartografie, rilievi, architetture e degrado l'evoluzione della strada più lunga della città.

The convergence between the expansion of the city towards the hilly areas and the new Art Nouveau style in the early 1900s, give rise to a new road with a width of sixteen meters: one of the urban routes. At the base of the town plan of 1887 developed by Gentile Cusa, which was set aside, a sensitive bourgeoisie receives it as an indication starting from the five villas, in the first section, with the signature of the major architects. Between the aristocracy and the bourgeoisie, the most illustrious families of the city start a route that will reach the sea. Among historical maps, cartography, surveys, architecture and decay, the evolution of the longest street in the city.

Keywords

Disegno urbano, rilievo digitale, fotogrammetria.

Urban design, digital survey, photogrammetry.

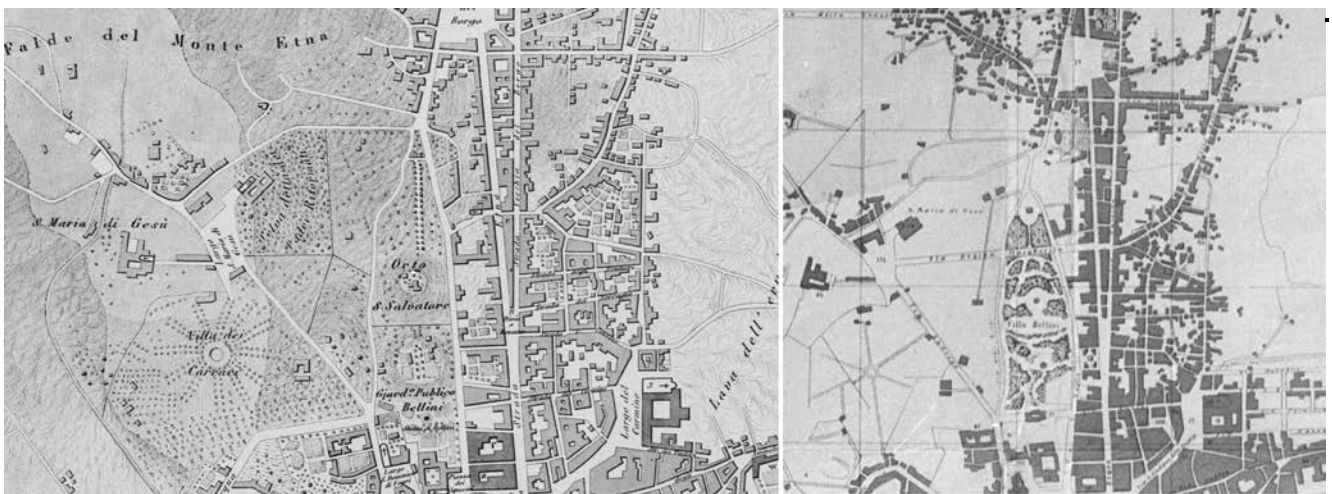
Introduzione

Il degrado urbano quale indicatore della dicotomica divergenza tra gli assunti teorici delle intenzioni progettuali e la realtà economica della società riflette le contraddizioni che cultura e politica hanno lasciato sul territorio antropizzato. Verso la fine dell'ottocento, la città di Catania si trova a vivere una fase storica densa di avvenimenti. L'aspetto economico rifletteva la situazione nazionale, nell'isola subirono la crisi il settore agricolo, quello dello zolfo e l'artigianato. Di conseguenza si dovette affrontare, negli ultimi quattro decenni del secolo, il fenomeno dell'inurbamento con un incremento senza precedenti della popolazione. Gli amministratori comunali nel 1880 allargarono il perimetro urbano, cioè la cinta daziaria, inglobando alcuni sobborghi della corona attorno alla città: Cifali, La Guardia, Rotolo, Ognina e Picanello. In queste nuove zone, si trovavano molte residenze patrizie di villeggiatura, essendo in uso villeggiare nei declivi degli agrumeti periferici. La portata dell'espansione cittadina nelle intenzioni e nella programmazione non poteva essere casuale, così per volere del Marchese di Casalotto, sindaco della città, venne affidato il compito a Bernardo Gentile Cusa nel 1879 di organizzare un ordinato assetto

urbanistico. Il piano disegnato prevedeva una griglia viaria ortogonale strutturata a partire da un rettilineo intervallato da grandi piazze in direzione est – ovest. I primi tratti ad essere realizzati furono il viale regina Margherita da piazza Santa Maria di Gesù fino a via Etnea, quindi il viale XX settembre da via Etnea all'attuale piazza Giovanni Verga, in precedenza Piazza d'Armi, infine il corso Italia, nella previsione iniziale tutto il viale fu denominato Regina Margherita. Nei primi tratti vennero realizzati la maggior parte delle architetture in linea con lo stile del tempo, spaziando dall'eclettismo al liberty per arrivare fino al decò.

Anche l'apertura verso la costa costituiva una novità per una città che fino a quel momento aveva avuto con il mare solo un rapporto commerciale tramite il porto, e ne avrebbe stabilito il confine invalicabile con la creazione della ferrovia e della zona industriale, entrambe a ridosso del litorale. Il nuovo viale per larghezza e lunghezza superava la storica via Etnea, e diventava il luogo dell'espansione edilizia di maggior pregio.

L'intero viale realizzato in più tratti, è un percorso a cavallo del gusto dei due secoli, iniziato con architetture in stile neoclassico e quindi eclettiche, in cui si ravvisano timidi cenni innovativi, proseguiti con gli interventi nei tratti successivi, fino ad arrivare nella parte finale nelle due ville del Grado e Bonajuto. Il presente lavoro oltre che ricostruire attraverso mappe, documenti digitali e rilievi un momento di passaggio della storia della città, prende spunto da quella fase di espansione per tracciare le successive contraddizioni del degrado urbano e narrare la vicenda catanese in parte difforme dall'altra città dell'isola: Palermo [Maggio 2018].



1: Catania, mappe del 1840 e del 1880, nella seconda il viale Regina Margherita taglia l'Orto di San Salvatore.

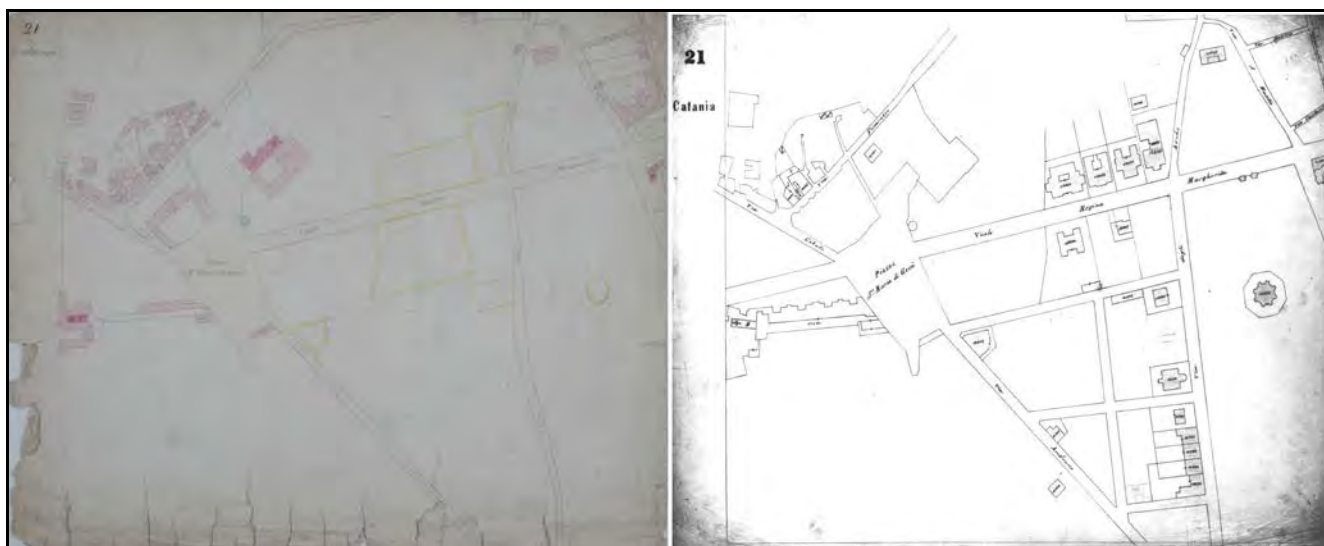
1. Il viale Regina Margherita e il viale XX settembre

Il primo tratto è quello compreso tra la piazza Santa Maria di Gesù e la piazza Roma, sicuramente il più ambizioso per intenti. Nel 1882 venne presentato in consiglio comunale il progetto di massima, redatto dall'ingegnere Gentile Cusa, che sollevò una violenta questione a causa dell'espropriazione di terreni privati, delle differenti larghezze del tracciato viario, dell'attraversamento della ferrovia siculo e della circum-etnea, questioni che ne ritardarono il prolungamento delle opere. Negli anni successivi diverse calamità naturali impegnarono la municipalità, a seguito di ciò il consiglio comunale si adoperò per approntare uno strumento urbanistico per un risanamento che disciplinasse la crescita

della città. Così nel 1888 venne presentato sempre dall'ingegnere Gentile Cusa il primo piano regolatore per Catania, che prevedeva tra l'altro la realizzazione di un ulteriore tratto del viale regina Margherita, con l'obiettivo di creare un più opportuno luogo di passeggio e migliorare l'aspetto generale della città. La previsione coincideva con l'espansione verso oriente e l'intervento poteva essere avviato con modeste risorse economiche che attraversava una zona circondata da agrumi e oliveti. Nelle previsioni progettuali questo nuovo tratto si estendeva dalla via Etnea alla piazza regina Margherita, e la larghezza fu prevista pari a quella del tratto già esistente. Il progetto del Gentile-Cusa non fu mai ufficialmente approvato, quindi non divenne mai operativo.

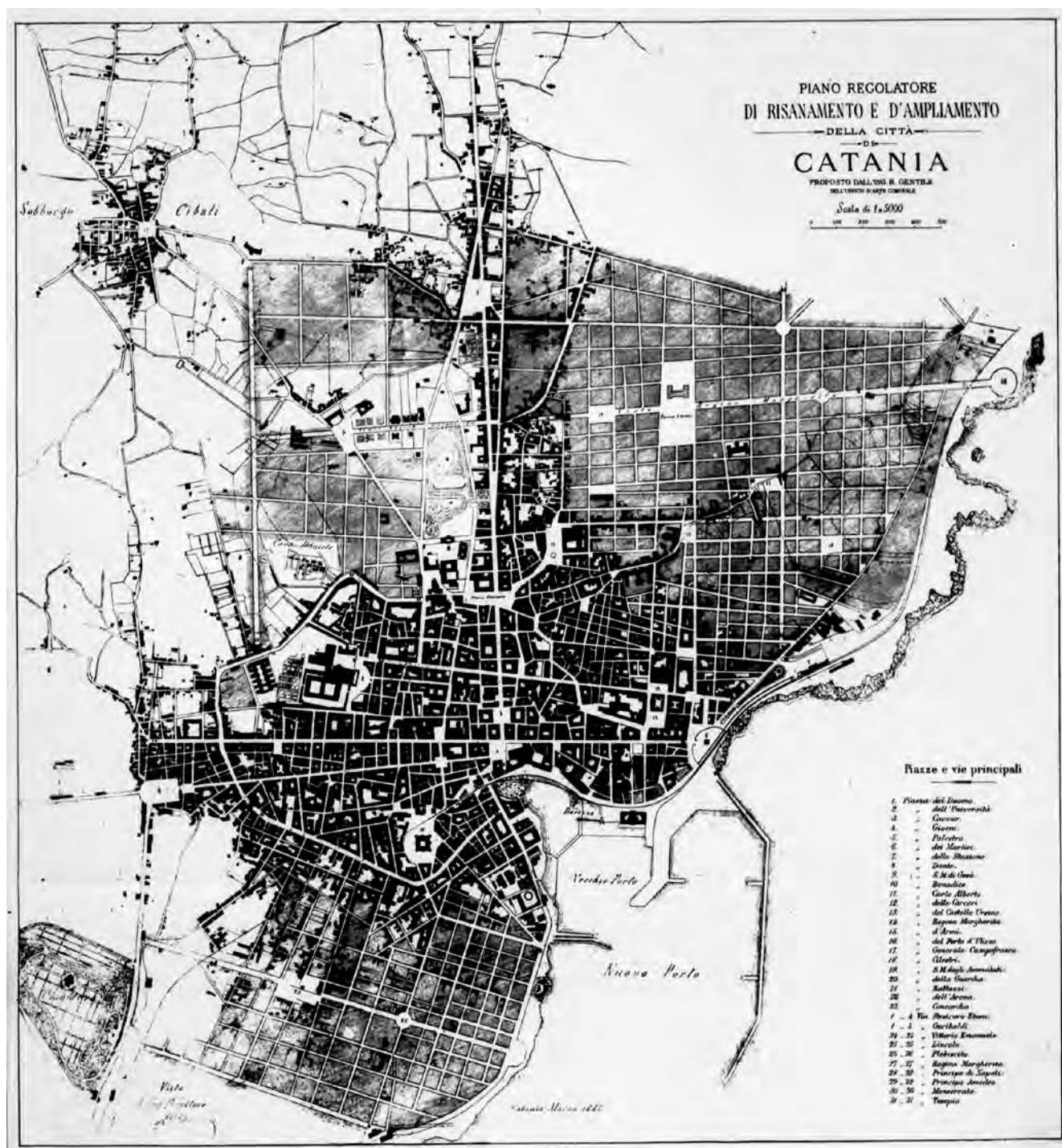
Tuttavia le classi più agiate mostrarono una sensibilità insediandosi lungo i viali e le strade principali, con ville, villini e palazzetti. Già agli inizi del novecento il viale Regina Margherita assumeva una sua identità con le connotazioni di una strada bella ed elegante, alberata sui due fronti. Il tratto compreso tra piazza Santa Maria di Gesù e piazza Roma è quello più compatto e unitario per le sue compagini edilizie. È qui che furono edificate le ville delle famiglie più aristocratiche, che presero inizialmente il nome dei proprietari. Come quelle del duca Trigona di Misterbianco, dei marchesi Romeo delle Forazze, dei baroni Cutore - Recupero e Calì e del Cavaliere Modica. Compagno le firme dei maggiori architetti dell'epoca da Filadelfo Fichera a Carlo Sada, quest'ultimo realizzò le ville Morosoli nel 1882, Tomaselli nel 1896-99 e Carnazza nel 1901-02.

Nel 1904 la clinica Clementi di Carlo Sada, e nel 1920 la costruzione degli edifici della Fiat e della scuola industriale Archimede, questa per firma dell'architetto Francesco Fichera. Tutte opere valide che però non riflettevano la vocazione iniziale residenziale della zona. Sappiamo anche che a partire dal 1906 il viale era attraversato dai binari della circum-etnea e dal tranvai elettrico, infine nel 1960 vennero costruite una serie di palazzine.



2: L'evoluzione del viale Regina Margherita nelle mappe storiche del 1884 e del 1897.

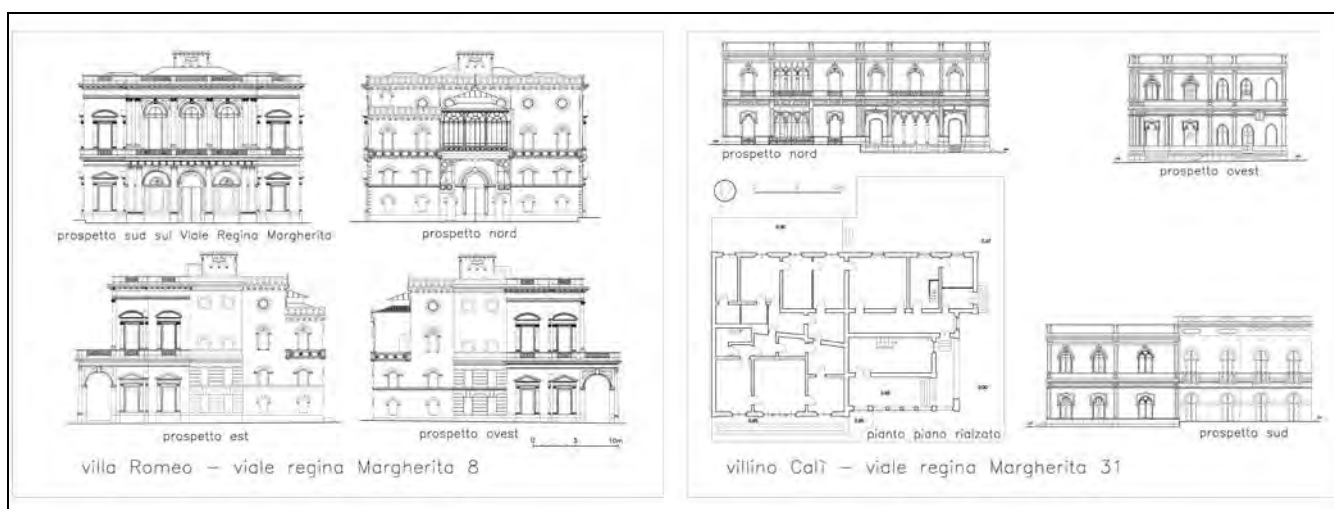
GIUSEPPE DI GREGORIO



3: Il piano Gentile-Cusa del 1888, il viale Regina Margherita attraversa da ovest a est la città, fino al mare concludendosi con una piazza circolare.

Essendo il viale, nelle intenzioni del Gentile Cusa, destinato ad un'edilizia residenziale, con una previsione di ritiro dal filo stradale di almeno 5,00 m, erano già manifestazioni di degrado la scuola Archimede, la clinica Clementi, il fabbricato della Fiat. La salvaguardia del carattere del viale si deve ai piani regolatori generali pubblicati dal commissario prefettizio sua eccellenza Ferruccio Scolaro nel 1952 e dal sindaco avv. Luigi La Ferlito nel 1954, tramite l'apposizione di vincolo di villa signorile sui due fronti del viale. Il piano regolatore del 1964

recepì poi il vincolo sulle stesse aree con la previsione di verde privato. Infine la regione con il decreto di approvazione del 1969 stabilì l'obbligo che qualunque nuova edificazione fosse subordinata all'approvazione di un piano particolareggiato dell'intera zona. Le stesse precauzioni purtroppo non furono adoperate per la restante parte dei successivi tratti del viale. Le due piazze che delimitavano il primo tratto erano particolarmente significative per la città, poiché nella prima confluivano cinque strade importanti, di cui due adibite a collegamenti esterni, mentre la seconda si collocava quale proscenio dinanzi al giardino Bellini, il più grande e rappresentativo della città. Lucio Sciacca in suo articolo pose l'accento su diversi aspetti dell'operazione, parlando di un'opera viaria fondamentale per l'avvenire di Catania, senza perdere di vista la scelta del toponimo regale.



4: Viale Regina Margherita, villa Romeo e villino Calì.

2. Il corso Italia

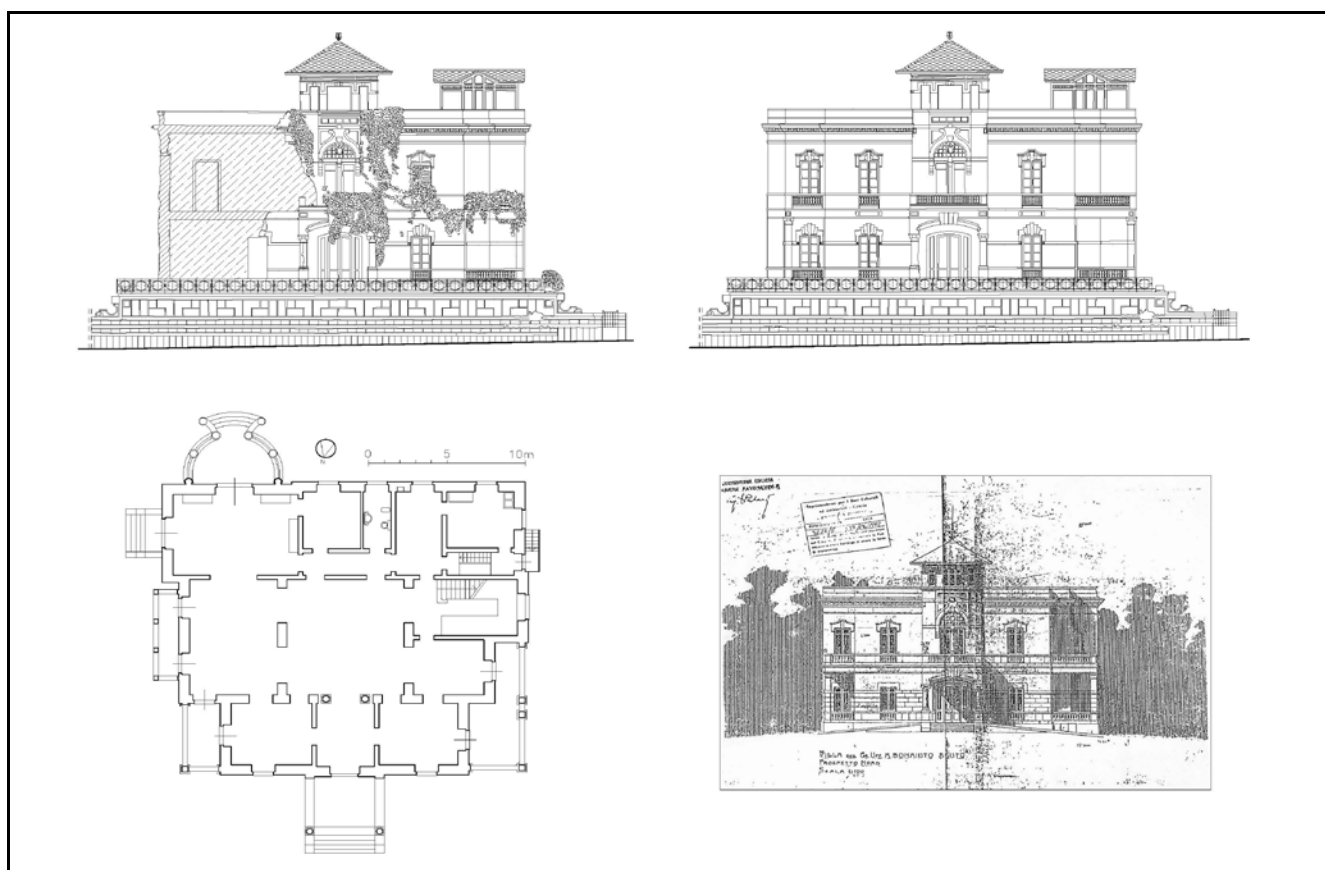
Negli anni successivi alla realizzazione del primo tratto, quello compreso tra le due piazze anzidette, si continuano a realizzare architetture lungo la restante parte del viale secondo il gusto del tempo. Ville e palazzetti eclettici, liberty e poi decò si susseguono sino ad arrivare al mare. Vale la pena ricordare villa Miranda di Francesco Fichera e la palazzina per la Società Elettrica in Piazza Trento. Nello spirito dell'epoca si inserisce lungo il viale la manifestazione della mostra agricola del 1907, sulla scia di quella di Palermo e delle grandi mostre internazionali di inizio secolo, per l'occasione fu realizzato un edificio in stile eclettico nella piazza d'armi, che in seguito nella tradizione popolare venne chiamata piazza Esposizione, oggi piazza Verga. Al terzo e ultimo tratto venne dato il nome di corso Italia, qui troviamo la villa Manganelli, l'unica opera di Ernesto Basile e di fronte la villa Letizia, quindi la palazzina al civico 61, la villa D'Ayala, opera di Paolo Lanzerotti, che sorgeva nel centralissimo incrocio tra corso Italia e viale Libertà, sicuramente una delle più grandi per estensione, villa Fichera al civico 218. Infine villa Bonajuto e villa del Grado già villa Cocuzza.

3. Il degrado

Con la crescita demografica in soli cinquant'anni la periferia diventa una zona centrale, ed era inevitabile che la speculazione edilizia iniziasse a guardare con particolare interesse quelle ville costruite con ampio respiro, contornate da verde e con un indice di edificabilità contenuto, complice l'aumento dei parametri urbanistici. La tipologia di degrado e l'inventiva umana che ne seguì può essere distinta in quattro fasi a cui corrispondono altrettanti scenari

GIUSEPPE DI GREGORIO

intervenuti in tempi successivi. La prima fase è quella che aveva preso di mira il tratto compreso tra piazza Santa Maria di Gesù e piazza Roma, la salvaguardia del 1952 e del '54 aveva blindato il fronte stradale e le ville, l'appetito era per una parte del terreno retrostante. Intorno al 1960 vengono realizzati degli edifici arretrati, in qualche caso viene frazionato e quindi ritagliato fino al limite edificato il terreno posteriore e quello laterale per consentire l'accesso carrabile per i nuovi palazzi, creando così un percorso con ingresso dal viale Regina Margherita. Il secondo scenario è quello più aggressivo e colpisce il tratto di viale più orientale, quello oltre piazza Roma, in cui non erano stati posti vincoli di salvaguardia, e riguarda la rovinosa demolizione dell'intera villa, come era già successo anche a Palermo: è il caso della villa D'Ayala, architettura di cui non resta che qualche sparuta fotografia, demolita nel 1958 per costruire un anonimo edificio multipiano.



5: Villa Bonajuto, il rilievo fotogrammetrico del prospetto in parte demolito, la ricostruzione, la pianta, il prospetto nel disegno originario.

È anche il caso della villa Manganelli (1907) ancora oggi in stato di abbandono, oggetto di un incendio nel 1981 nel maldestro tentativo di abbatterla, in spregio ai vincoli di tutela posti dalla Sovrintendenza ai BB.CC. Opera di Ernesto Basile la villa era stata già deturpata dall'apposizione di costruzioni dei negozi sul fronte stradale in aderenza alla monumentale scalinata. In questa frenesia distruttiva, avvenuta anche in altre parti della città, si colloca l'emblematico episodio della villa Bonajuto, progetto firmato dal geometra Corsaro impiegato nello studio Lanzerotti, ma da molti attribuito a Paolo Lanzerotti, che non avrebbe potuto firmarlo in quanto allora componente della commissione edilizia. Dopo un lungo braccio di ferro tra Sovrintendenza e ditta proprietaria con il progetto di un bell'edificio a più

elevazioni, la mattina del 5 giugno 1985 vengono avviati celermente i lavori di demolizione. La ditta proprietaria riteneva che essendo l'opera firmata dal geometra Corsaro non presentava aspetti architettonici di pregio e non era soggetta a vincoli monumentali. Tempestivamente la Sovrintendenza appose il vincolo paesaggistico, ne seguì l'intervento della magistratura e i lavori furono bloccati, ma non prima che la benna avesse demolito l'ala orientale. Ne seguì una lunga vicenda giudiziaria, poi articoli sul quotidiano locale da parte di professionisti a favore e contro la demolizione.

L'occasione diede lo spunto al Dipartimento di Architettura e Urbanistica di eseguire un rilievo stereo-fotogrammetrico con appoggio topografico del prospetto (fig.5), ad opera dell'autore. Nell'immagine cittadina l'architettura deturpata, quasi un rudere, rimase per quasi otto anni una presenza inquietante, un monito per la coscienza collettiva. Lo scempio in un viale elegante, commerciale, completato da controviali e quattro marciapiedi, non passava inosservato.

Dopo otto anni, nel 1992 il puntellamento e la messa in sicurezza da parte della sovrintendenza con un provvedimento di 'somma urgenza'. Dopo 27 anni, nel 2012, viene riedificata la parte demolita tramite un lavoro certosino di ricerca stilistica e dei materiali, riconsegnando la villa al paesaggio urbano. Già si comprende come il solo intervento tempestivo della Sovrintendenza della mattina del 5 giugno 1985 costituisse un'inversione di tendenza rispetto la cultura del passato e un'inversione di tendenza fu anche la mancata demolizione del rudere. Negli anni successivi ogni giorno rubato alla demolizione rappresentava una conquista per la cittadinanza. La ricostruzione della parte demolita ha poi dimostrato come nel tempo la cultura del degrado o della speculazione può essere sovvertita. Il terzo scenario si pone all'indomani delle vicende della villa Bonajuto: la lezione era stata incisiva, non vi furono altri maldestri episodi.

Rimase però un'incertezza sulla destinazione di queste grandi ville, ormai in parte disabitate e sovraimensionate rispetto agli standard abitativi attuali. Per quelle a vocazione abitativa lo spunto arriva dal riuso dei palazzi nobiliari del '700 e dell'800: frammentare gli spazi realizzando mini appartamenti di pochi vani. L'operazione viene affrontata per le ville del primo tratto, quello del viale Regina Margherita, la trasformazione prevede adattamenti talvolta complessi, non ultima la realizzazione degli ingressi indipendenti. Attraverso una ricerca dei documenti catastali si è risaliti al numero delle unità immobiliari realizzate, a titolo d'esempio è stato possibile stabilire che per le prime quattro ville del fronte nord a partire dalla piazza Roma, sono state realizzate rispettivamente 5, 46, 23 e 13 unità immobiliari. Il quarto scenario investe l'intero viale ed è quello che vede l'intero edificio riutilizzato per altre destinazioni d'uso diverse da quella primigenia. Nei decenni passati tre di esse erano state riadattate a Istituti di Credito e di recente la villa del Grado è stata trasformata in un locale per ricevimenti e ristorazione.

Conclusioni

La ricerca in questione ha visto attraverso mappe storiche e catastali, digitali e cartacee, rilievi fotogrammetrici, planimetrie catastali risalire agli elaborati grafici di tutti gli edifici di fine ottocento e inizio novecento realizzati lungo il viale Regina Margherita, viale XX settembre e corso Italia, e alle loro trasformazioni con l'intento di analizzare e documentare le trasformazioni avvenute e quelle in corso. Già si comprende come il concetto di degrado urbano, che ha caratterizzato il viale in questione, sia suscettibile di compromessi e come negli ultimi cinquant'anni si sono avuti diversi criteri di valore. Senza spendere ulteriori parole sulle nefaste operazioni di demolizioni ormai anacronistiche, l'attenzione va posta

GIUSEPPE DI GREGORIO

nelle modalità di riuso. Le prime operazioni di adattamento per ospitare gli Istituti di Credito furono criticate e in parte condannate. Il criterio di valore è stato sovvertito allorquando, dopo anni di abbandono, le altre ville sono state frazionate con pesanti interventi edilizi. Non potendosi sempre riutilizzare un'edificio nella sua vocazione primigenia, rimane l'incertezza su quale sia l'operazione corretta tra assunti teorici e realtà economica, e se può sempre considerarsi degrado la perdita dell'omogeneità storica che nel tempo sovverte la vocazione originaria.

Bibliografia

BOSSAGLIA, R. (1968). *Il Liberty in Italia*, Milano, Il Saggiatore.

BOSSAGLIA, R. (1997). *L'art déco*, Bari, Laterza.

MAGGIO, F. (2018). *Storie e immagini di una città contraddittoria*, in *La Città Altra / The Other City Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*. e-book edito da Federico II University Press con CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, pp.1373-1380.

RESTUCCIA, F. (2003). *Catania nel '900, dall'architettura eclettica allo stile liberty*, Catania, Gangemi Editore.

ROCCA, A. (1991). *Il liberty a Catania*, Catania, Centro Magma.

Sitografia

<http://www.italialiberty.it/wp-content/uploads/2013/05/Edifici-Liberty-a-Catania.pdf> (marzo-maggio 2020)

<https://catania.liveuniversity.it/2018/05/18/catania-liberty-palazzi-ville-da-scoprire/> (maggio 2020)

Lo 'schema frattale' di Ortigia: un palinsesto a più scale, dalla città all'edificio *Ortygia's 'fractal scheme': a multi-scale palimpsest, from city to building*

ELEONORA DI MAURO

Università di Palermo

Abstract

Ortigia, uno dei palinsesti urbani per eccellenza, dalla fine dell'800 e per tutto il '900 ha visto delle radicali trasformazioni al suo assetto. In questa sede si tenta di ricostruire anche graficamente alcune delle vicende correlate all'attuazione delle proposte di piano regolatore che si sono avvicendate in quel periodo. In particolar modo come un semplice tratto su carta abbia permesso di rivelare strati di quel palinsesto nascosti e di come quelle scelte abbiano avuto un impatto non solo a scala urbana ma anche architettonica, determinando ben oltre quanto pianificato.

Ortygia, one of the urban palimpsest par excellence, since the end of the 1800s and throughout the 1900s has been radically transformed. Here, an attempt is also made to graphically reconstruct some of the events related to the implementation of the proposals for the town planning scheme of that period. In particular, how a simple tract on paper allowed to reveal hidden layers of that palimpsest and the impact of those choices on an urban scale but also on an architectural one.

Keywords

Ortigia, frattali, rappresentazione.

Ortygia, fractals, representation.

Introduzione

Ortigia, luogo unico e ricchissimo di stratificazioni tali da renderla uno dei palinsesti urbani per eccellenza – dalle origini classiche, alla trasformazione in piazzaforte, fino alle modifiche del '900 – è stata indagata ampiamente da grandi studiosi nei suoi vari aspetti. Le sue stratificazioni non sono, però, solo caratterizzate da segni 'fisici' – intesi come geo-grafie, ovvero un «immenso archivio di segni, scritti, cancellati, riscritti, frutto di un lungo processo di selezione cumulativa tuttora in corso» [Terracciano 2013, 4] – ma anche dalle vicende umane, politiche, sociali che hanno contribuito alla definizione della *forma urbis* e ai suoi sviluppi nel tempo.

In questo scritto si tenta di approcciarsi alle vicende di Ortigia, attraverso la possibile applicazione del concetto di frattale – oggetto matematico «che rappresenta un tentativo di simulare la complessità della natura e della società, e, quindi, è di fondamentale importanza per un inquadramento concettuale della complessità» [Bertuglia, Vaio 1997, XXVIII] – assimilato allo schema ricorrente del palinsesto, applicabile a più scale, da quella urbana a quella architettonica, come elemento unificante della storia della città, profondamente modificata dai piani regolatori dell'800 – '900.

Si potrebbe ipotizzare, secondo tale lettura, che siano proprio le indicazioni dei piani che fungerebbero da strumento per 'raschiare di nuovo' gli strati superficiali del palinsesto, cancellando e riscrivendone alcune parti, per far emergere quelli sottostanti. Si è tentato

pertanto di restituire la complessa stratificazione che vede il combinarsi di fatti architettonici, realizzati o rimasti parzialmente su carta, archeologici, portati alla luce o di cui si conserva la memoria solo nei testi, tramite l'ausilio della rappresentazione, ricostruendo e mostrando le varie fasi che si sono succedute in alcuni luoghi significativi dell'isola, cercando di operare una sintesi tra fonti documentali, bibliografiche e fotografiche dell'epoca.

1. I frattali e la città

«I frattali sono oggetti matematici complessi che possono essere per lo più generati attraverso semplici processi ripetitivi, anche chiamati processi iterativi. Gli oggetti frattali hanno inoltre la particolarità di ripetere sempre più in piccolo la loro forma» [Cappellato, Sala 2004, 53].

Ma si può applicare questo concetto alle città e all'architettura? Diversi studi hanno introdotto una nuova chiave lettura delle vicende urbanistiche, attraverso l'applicazione del tema dei frattali, inquadrando nei processi interpretativi del paradigma della complessità. Il termine complesso «indica qualcosa di molto articolato, composto da molte parti interagenti tra loro, in maniera non banale, in modo cioè che le parti abbiano un certo grado di autonomia l'una dall'altra, ma siano anche indipendenti tra loro» [Ivi, 23]. Tale definizione può benissimo riferirsi alla città, vista come un sistema complesso in cui le singole 'unità elementari' – gli abitanti – interagiscono tra loro, scambiandosi delle informazioni, così facendo si organizzano [Lucchi Basili 1997].

L'organizzazione non viene imposta dall'alto ma è l'espressione della ricerca delle singole unità dell'organizzazione più favorevole, scegliendo il criterio della 'minima resistenza', ovvero quello che prevede «un aggiustamento minimale rispetto alla situazione esistente» [Lucchi Basili 1997, 213], si può parlare così di 'autoorganizzazione'. Le motivazioni che spingono il sistema ad autoorganizzarsi sono principalmente due, da un lato deve verificarsi uno stimolo esterno capace di attivare il processo e dall'altro le singole unità devono essere capaci di veicolare l'informazione da un livello locale ad uno più esteso [Lucchi Basili 1997, 213].

Come pressoché tutti i prodotti antropici nati a seguito di un processo, e che si modificano, evolvono e stratificano nel tempo, essi tendono naturalmente a complicarsi [Caniggia, Maffei 1993]: così le città, e Ortigia non fa eccezione. Sull'isolotto – prima penisola – questo processo ha portato alla saturazione dello spazio disponibile, incentivata anche dalla chiusura imposta dalle mura, generando condizioni di conflitto e di emergenza socio-sanitaria. Si potrebbe rintracciare una possibile risposta a tali problematiche nei vari piani regolatori che si sono susseguiti in Ortigia, tra la fine dell'800 e il '900, che tentando di disciplinare la complessità introducevano interventi, nelle intenzioni, volti alla semplificazione come sventramenti e diradamenti delle zone più critiche. Tuttavia, occorre ricordare che un intervento anche quando 'sottrae delle parti', come nel caso di uno sventramento, e quindi dà l'impressione di semplificare, spesso, in realtà, introduce complessità in termini di relazioni storiche e umane [Bertuglia 1997].

2. I Piani di Ortigia, il palinsesto a scala urbana

Il primo macro-schema frattale in cui è possibile rintracciare la riscrittura nello stesso solco del precedente palinsesto è il tessuto viario di Ortigia stessa, che si imposta su quello greco sviluppandosi nel medioevo fino all'età moderna [Muti 2002]. L'elemento di cesura si ha nel corso del '700 in cui la volontà della città di espandersi oltre i confini di Ortigia era stata sempre bloccata per motivi militari, dal momento che la stessa era diventata piazzaforte nella seconda metà del '600 e quindi confinata e costretta da una possente cinta muraria.

Due sono le date importanti per Siracusa, una è il 1865, quando questa venne reintegrata nel ruolo di Capoluogo, l'altra è il 1869 con l'apertura del Canale di Suez che fomentò nell'immaginario dei siracusani la possibilità di occupare un ruolo egemone nel Mediterraneo, con la conseguente corsa alla riconversione dei sistemi militari in funzioni legate al terziario e ai commerci. La città si trasforma, si dota di servizi, dell'illuminazione elettrica e di un impianto fognario, ponendo alla base di questa nuova Siracusa il decoro e l'igiene, e si dota perfino di un piano regolatore del porto in vista del nuovo ruolo centrale che era pronta a svolgere. Nei fatti subì l'egemonia dei porti di Catania e Messina. Fu però a seguito di questo rinnovamento che vennero abbattute le mura della città, il che ne permise l'espansione verso la terraferma [Adorno 2005].

Nel 1890 si ha il piano di Siracusa dell'ingegnere Pandolfo, che oltre a gestire le aree prima occupate dalle fortificazioni, tenta di regolare le nuove isole residenziali inquadrando in una maglia ortogonale, non includendo però la borgata Santa Lucia e borgo Sant'Antonio che, essendo privati, si sottraggono al piano [Trigilia 1998]. Fu proprio in questo periodo che iniziarono i primi diradamenti del fitto tessuto della città, in particolare la realizzazione della nuova piazza Archimede che nasce da un evento accidentale: l'incendio della chiesa di Sant'Andrea dei padri Teatini. Ma la motivazione profonda che porta alla definizione di questo nuovo spazio deriva dalla necessità di un nuovo e diverso punto di incontro della città borghese rispetto all'agorà di Piazza Duomo, da sempre sede del potere politico e religioso nonché della nobiltà aristocratica della città.

La realizzazione della piazza avverrà in più fasi, partendo dalla demolizione della Chiesa di Sant'Andrea con il convento annesso e poi anche la piccola chiesa di San Giacomo, al fine della definizione di uno spazio più ampio. Fu questo l'elemento che diede inizio ad azioni che culmineranno, negli anni '30, nella realizzazione di via del Littorio. La scelta di radere al suolo un intero isolato, posto al centro dell'incrocio delle principali vie della città – via Roma e via San Giacomo, via Maestranza e Amalfitania - che fin dall'800 la dividono in 4 quartieri, non fu ben vista dalla popolazione. La realizzazione si colloca tra il 1872 e 1877, in concomitanza della realizzazione del nuovo teatro [Muti 2002].

L'accesso principale alla piazza era via Maestranza, cioè dall'angolo sud, contrariamente a quanto accade oggi, per questo motivo la dea Diana della fontana di Giulio Maschetti del 1906 [Vella 2002], 'dà le spalle' ai visitatori che giungono da corso Matteotti. L'onda delle trasformazioni che interessarono il centro storico di Ortigia sembrava si fosse arrestata. Ma a seguito del conflitto in Libia, la classe dirigente cittadina rivede la prospettiva di una centralità del porto, realizzatasi parzialmente, non solo in termini commerciali ma anche militari.

Ed è in questo frangente che si inseriscono la proposta di revisione del Piano di Mauceri del 1910 e il Piano regolatore del 1917 che, oltre a prevedere degli elementi di tutela dei valori storico-archeologici imposti dalla soprintendenza, prevede un asse di sventramento che metta in comunicazione l'ingresso all'isola con la piazza Archimede capovolgendone radicalmente il verso di fruizione. Paradossalmente tutti i palazzi della piazza vengono rinnovati, demoliti, trasformati, ad eccezione di quelli posti sul lato nord, meno visibile, e che attualmente si configurano invece come quinta urbana percepibile già dall'imbocco del corso. Nella città diventa forte la vocazione turistica tanto che nel 1926 è inserita tra le stazioni di soggiorno e turismo, nonché obbligata a dotarsi di un piano regolatore che viene redatto tra il '28 e il '35 dell'Ingegnere Barbieri, studioso dello sviluppo urbanistico di Roma. Con il piano Barbieri si conferma la linea espansionistica verso la terraferma incrementando i collegamenti con le città limitrofe, in particolare con Catania, e si prevedono per Ortigia –

cuore politico-amministrativo, con funzioni terziarie e commerciali, della città – diradamenti e demolizioni, venendo confermato lo sventramento [Adorno 2005].

Il piano non venne mai approvato, ma tra il '34 e il '36 venne attuato lo sventramento che diede vita alla Via del Littorio (oggi, Corso Matteotti). Opera tra le più controverse e radicali che Ortigia abbia mai visto, nata più per volontà dell'amministrazione comunale che per dare seguito a quanto previsto nelle indicazioni del piano e che funge da quinta scenica moderna agli edifici pubblici di rappresentanza come INFALL o l'INFPS [Barbera 2002], oltre che collegare piazza Pancali, nata dalla liberazione del Tempio di Apollo dalla caserma spagnola e la relativa risistemazione dell'area, a piazza Archimede.



1: Rielaborazione dell'autore del tracciato viario storico di Ortigia con le aree analizzate in evidenza [Sicurezza e conservazione dei centri storici, il caso Ortigia (1993) a cura di A. Giuffrè, Laterza, p. 42]; (1a) tracce degli scavi condotti da G. Cultrera, nel corso Matteotti [Pelagatti 2019, 45], P. Orsi in piazza Minerva [Orsi 1918, Tavola XV] e G. Voza in piazza Duomo [Voza 1999, Tavola 3a].

L'apertura del rettilineo, seppur aspramente criticata – anche per la conseguente perdita di architetture di pregio del '400 che insistevano negli isolati sventrati – fornì la possibilità di accedere agli strati più profondi del palinsesto, in cui G. Cultrera notava una certa corrispondenza in termini di allineamenti con il tracciato viario della città antica. Tali tracce erano – e sono, per certi versi – riscontrabili nei ronchi e nelle vie medievali che sono sopravvissute fino ad oggi [Pelagatti 2019].

Nel 1952 venne bandito un concorso nazionale per la redazione del piano, vinto da V. Cabianca, A. Lacava e V. Roscioli, approvato definitivamente nel 1961.

È questo un delicato momento di transizione per Siracusa che, da polo coloniale e agro-commerciale, diventa industriale. A testimonianza di ciò compaiono i primi insediamenti petrolchimici che satureranno fino ad oggi il tratto di costa che va da Augusta fino a Siracusa Nord. Il piano prevedeva tre centri direzionali tra cui Ortigia, in cui venne mantenuta la funzione residenziale, con l'integrazione di servizi e verde. Cabianca cercò di tenere separati il nuovo polo industriale dalla zona di espansione blindando la zona dell'Epipoli – dove sorgono il Castello Eurialo e le mura Dionigiane. Ma negli anni '70 una delibera comunale snaturò le indicazioni del piano tanto che nel '76 l'assessore al territorio stralciò il piano per la parte ricadente nell'Epipoli, chiamando un'equipe capeggiata da Giuseppe Caronia per occuparsene. Negli anni '80 si susseguirono numerose varianti che segnarono la crisi del sistema produttivo industriale, politico, occupazionale. Nel 1976 venne approvata la legge speciale 460 per Ortigia che si concretizzò nella redazione di un Piano Particolareggiato da parte di Giuseppe Pagnano e che segnò un punto di rinascita, a partire dagli anni '90, del centro storico di Ortigia.

In fine, nella seconda metà degli anni '90 venne affidato il nuovo piano a Bruno Gabrielli, che partendo proprio dall'Epipoli e dal parco delle mura Dionigiane, riprese l'intuizione di Cabianca, che per anni rimase disattesa [Adorno 2005].

3. Piazza Minerva, tra storia e modernità

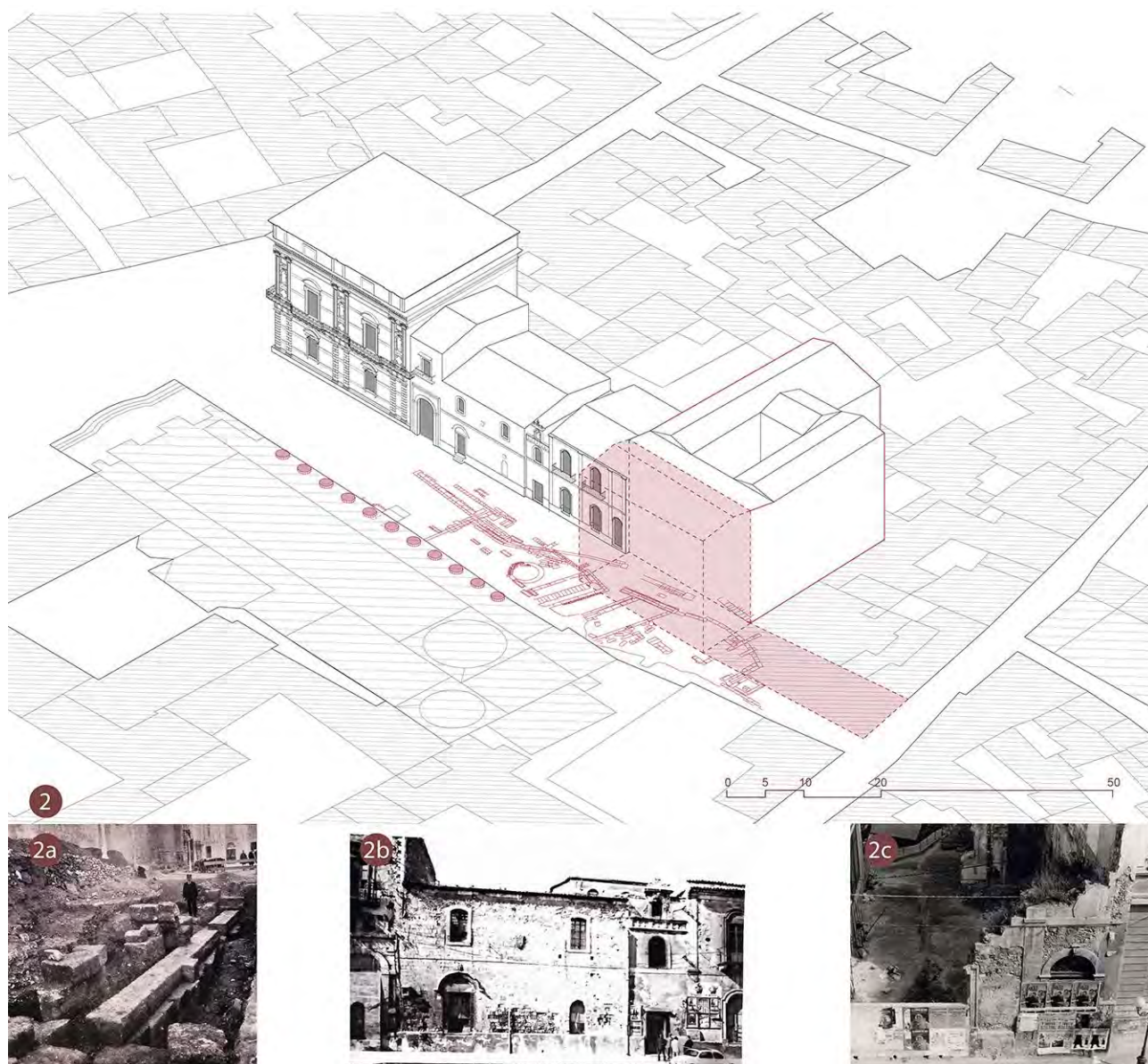
Come si è visto essere un tratto distintivo delle vicende di Ortigia, tra le critiche e le resistenze, nonostante tutto, la realizzazione di un nuovo progetto innesca quel meccanismo ciclico e iterativo che porta a rivalutare l'esistente – e inevitabilmente in procinto di essere demolito – e riscoprire ciò che era stato a sua volta distrutto e seppellito per fungere da base per la nuova stratificazione. Piazza Minerva sembra emblematica di questa dinamica, tanto che le sue vicende, seguendo uno schema simil-frattale, sembrano evolversi tramite un processo iterativo che ripropone lo stratificarsi del palinsesto sia alla scala urbana, nella piazza stessa, sia in quella architettonica, che partendo da palazzo Vermexio innesca un susseguirsi di eventi che coinvolgono ad uno ad uno i vari edifici che vi si affiancavano.

«Lo spazio è stato, in ogni epoca, un contenitore di possibilità; il territorio ne è l'elaborazione storico-sociale. [...] la costruzione del territorio deriva da processi di selezione fra diverse possibilità offerte dallo spazio e da processi di creazione di nuove possibilità» [Tinacci Mossello 1997]. Ed è anche di queste possibilità, non tutte perseguite, che si compone il nostro palinsesto, e che data l'interazione dei singoli, che nella voce della comunità si fa più forte, ne fa modificare il corso e la realizzazione nel processo di auto-organizzazione.

Con la legge del 1867 che sopprimeva gli ordini religiosi e il conseguente passaggio dei loro beni al Demanio statale, cui si aggiungeva la mancanza di un piano regolatore, vennero messe in atto delle trasformazioni, anche radicali dell'assetto urbano della città, come il caso succitato di piazza Archimede. La stessa circostanza si verificò in piazza Minerva, occupata verso via Roma da un corpo di fabbrica, in cui si trovava l'ex seminario dei Chierici, che ne restringeva la larghezza a soli pochi metri dalla Cattedrale (Fig.2).

«Il corpo del Seminario, infatti, arrivava a quasi tre metri dalla facciata laterale della Cattedrale, definendo così una vera e propria piazza, la Piazza Minerva. Un vicolo, denominato Vicolo Lumera, metteva in collegamento la piazza con Via Roma. Piazza Minerva era una vera e propria appendice della vicina Piazza Duomo».

ELEONORA DI MAURO

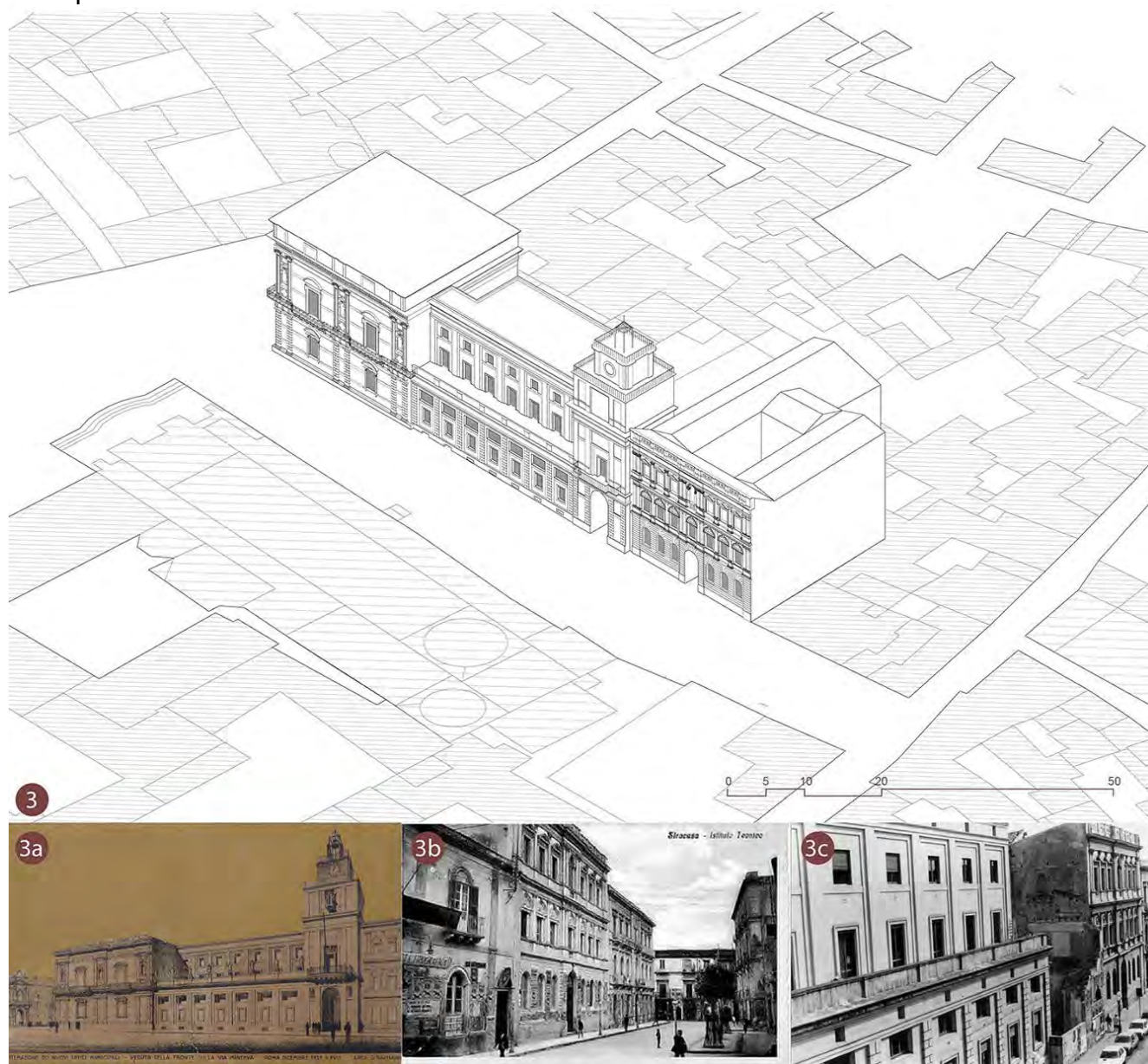


2: Ipotesi ricostruttiva in assonometria di piazza Minerva prima del 1910 elaborata dall'autore; (2a) foto degli scavi in piazza Minerva, condotti da Paolo Orsi, <https://www.antoniorandazzo.it/archeologia/scavi-via-minerva.html> (maggio 2020); (2b) Chiesa di San Sebastianello, <https://www.antoniorandazzo.it/chiesedemolite/san-sebastianello.html> (maggio 2020); (2c) resti degli edifici demoliti per la realizzazione dell'ampliamento degli uffici comunali, http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php (maggio 2020).

L'edificio, costruito nel 1570, all'inizio del '900 versava in uno stato di semi abbandono, così nel 1910, data la necessità da parte del Comune di ampliare i propri uffici, vennero affidati i lavori all'Ingegnere Troia per la sistemazione della piazza e dell'ex seminario a nuovo edificio comunale. La rettificazione della piazza veniva anche realizzata sulla scia della proposta di piano fatta dal Mauceri nel 1910, ma a un anno dall'inizio dei lavori, la cittadinanza volle in quell'edificio la sede dell'Istituto Tecnico che venne realizzato sui resti del seminario, inserendovi un nuovo prospetto [Calleri, Blundo 2002]. Come accaduto in precedenza, tali trasformazioni diedero spunto per indagare l'area della piazza per quasi tutta la sua area di

circa 110 metri di lunghezza e una media di 15 metri di larghezza, ad opera di Paolo Orsi che tra il 1912 e il '17 effettuò quattro campagne di scavi che gli permisero di portare alla luce «tutte le fasi della vita siracusana dal X sec. a.C. fino agli ultimi dell'era moderna» rappresentati nel «volume palinsesto di via Minerva» [Orsi 1918, 355].

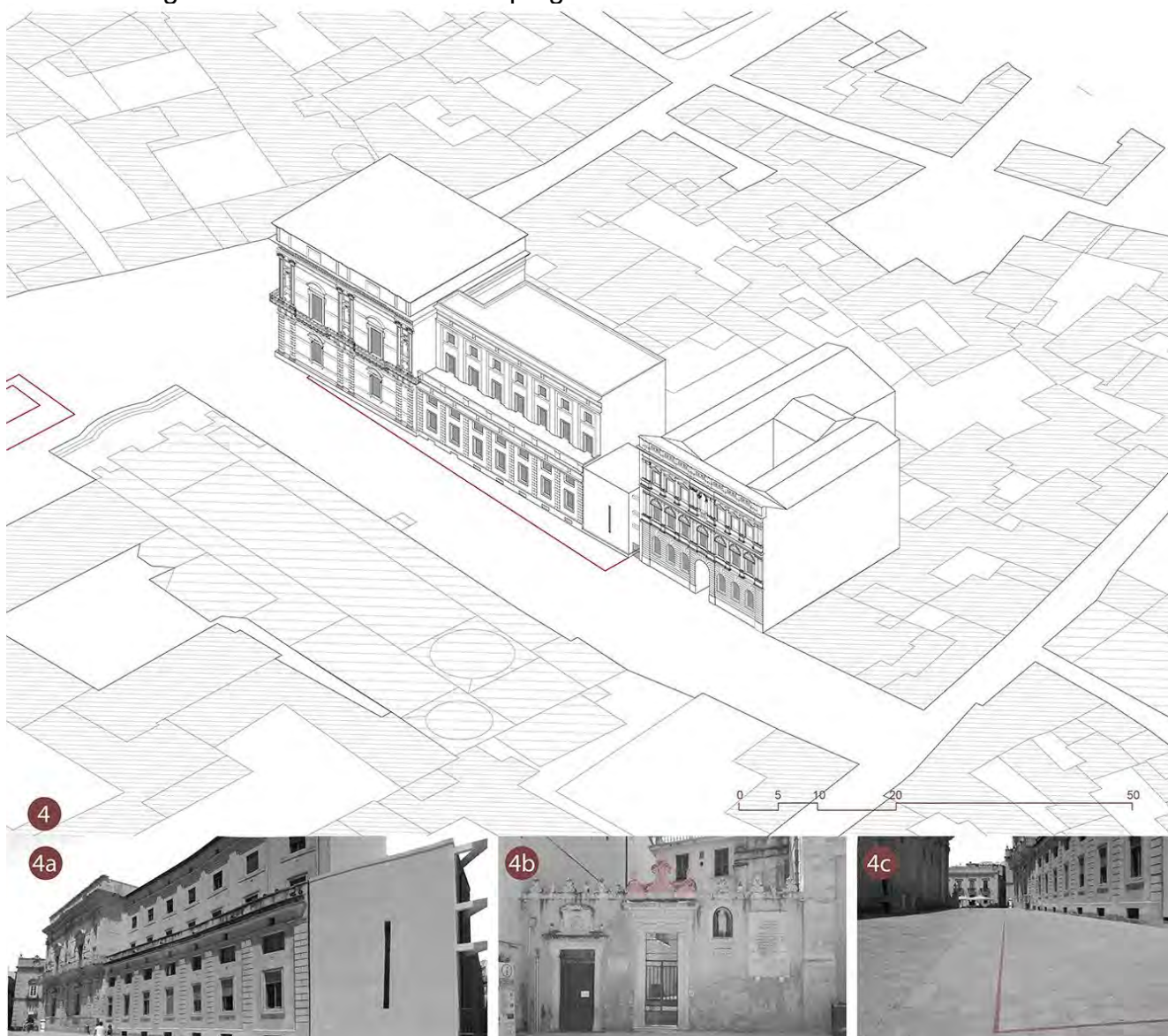
Con la nuova destinazione a Istituto tecnico, rimaneva irrisolto il problema della sistemazione dei nuovi uffici comunali il cui progetto, datato 1939 e a firma di Gaetano Rapisardi, è rappresentato in una sua fase con una prospettiva conservata proprio presso l'istituto, esibita nelle pareti del chiostro.



3: Ipotesi ricostruttiva in assonometria di piazza Minerva, secondo il progetto di G. Rapisardi elaborata dall'autore; (3a) Gaetano Rapisardi, Sistemazione dei nuovi uffici municipali, veduta della fronte su via Minerva, Roma, dicembre 1939 A. XVIII; (3b) cartolina di via Minerva di inizio '900, <https://www.antoniorandazzo.it/ortigia/via-minerva.html> (maggio 2020); (3c) edifici comunali in via Minerva, http://www.vincenzolatina.com/page_1241001492965/s_pg_1286813473715/index.php (maggio 2020).

ELEONORA DI MAURO

Il progetto si accostava al volume del Vermexio, ne riprendeva il linguaggio e lo reinterpretava semplificandolo, e ponendo una torre all'estremità come possibile elemento bilanciante con il Palazzo comunale. Il tutto a scapito della chiesetta della Madonna della Misericordia, detta di San Sebastianello, della Banca Mutua Popolare e della Biblioteca Alagoniana [Pace 2002] di cui si trovano solamente delle foto risalenti ai primi del '900. Negli anni '60 venne realizzato l'ampliamento, ma anche qui la realizzazione fu parzialmente rispondente al progetto, di fatti la torre che richiamava nell'aspetto un arengario, che in una città «reginale come Siracusa non ce ne potevano essere» [Gargallo 1973], di fatto non venne mai completata e al suo posto sorge il padiglione a copertura dei resti dell'*Artemision* - ipotizzati da Orsi durante gli scavi di inizio secolo – su progetto dell'architetto Vincenzo Latina.



4: Vista assonometrica dell'attuale configurazione di piazza Minerva elaborata dall'autore; (4a) vista attuale del Vermexio, a sinistra, degli uffici municipali e del padiglione a copertura dell'*Artemision*; (4b) ingresso dell'ex convitto femminile in piazza Minerva, alle spalle del Duomo, con in evidenza un possibile resto della chiesa di San Sebastianello; (4c) dettaglio della pavimentazione sull'area occupata dai resti dell'*Artemision*.

In occasione della ripavimentazione di piazza Duomo degli anni '80 Giuseppe Voza – in qualità di soprintendente – pensò di effettuare una campagna di scavi, rinvenendo i resti di un asse viario principale in direzione nord Sud di cui Ortigia era stata dotata già in epoca arcaica e dell'*oikos*, «l'edificio sacro più antico di Ortigia greca» [Voza 1999, 12]. Fu questa l'occasione di un capovolgimento simbolico del palinsesto: non potendo di fatto lasciare gli scavi a vista, si pensò di riportare in superficie ciò che veniva nuovamente seppellito tracciando con delle linee in piombo la sagoma dell'*oikos* e dell'asse viario in piazza Duomo e la sagoma sporgente dell'*Artemision* in piazza Minerva. Con un semplice ma efficacissimo espediente l'osservatore viene messo al corrente degli strati millenari su cui passeggia pur trovandosi nello strato più superficiale e quindi spesso il più recente.

Conclusioni

La città, come gli esseri viventi che la abitano, è continuamente soggetta a cambiamenti, volontari, involontari, programmati, spontanei, disciplinati, disordinati, in una parola complessi. Da quanto analizzato emerge l'ipotesi della città come un oggetto frattale, la quale partendo dalla sua unità più piccola – una casa – non fa altro che generare tante copie di se stessa [Sala, Cappellato 2004]. Così come Ortigia, che sviluppandosi sul tessuto greco si arricchisce e si stratifica nel corso delle sue vicende, allo stesso modo i suoi quartieri e i palazzi che partendo da un nucleo originario si trasformano nel tempo pur mantenendo i segni del passato. E quindi anche il palinsesto come schema potrebbe rispondere ai requisiti di frattale perché si articola su diverse scale e in ogni direzione, permea tutto lo spazio disponibile, soddisfa il criterio della minima resistenza ed emerge come risposta a nuovi stimoli. Stimoli, problematiche che esigono una risposta, una soluzione che si può rintracciare nell'elaborazione di un piano regolatore, i cui indirizzi si ripercuotono sulla città, sul quartiere, sulla piazza, sul singolo elemento architettonico, sulla vita degli abitanti della città e non solo. Un segno sulla carta, di per sé simbolico, diventa concreto come il taglio fisico di una parte di Ortigia, che si ripete in varie scale e che allo stesso tempo porta alla luce ciò che si potrebbe definire lo schema ricorrente del palinsesto, e i suoi vari strati. Strati che non sono solo quelli fisici, ma che coinvolgono anche ciò che c'era e che non esiste più, o ciò che avrebbe potuto essere ma non è stato, ma che comunque ha lasciato un segno nelle vite di chi le ha vissute e che anche, si spera, grazie alla rappresentazione possono essere mostrate, scomposte e ricomposte con una maggiore consapevolezza, esattamente come un palinsesto.

Bibliografia

- BARBERA, P. (2002). *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo, Sellerio Editore.
- BERTUGLIA, F. (1997). *Il paradigma della complessità in architettura*, in *La città come entità altamente complessa*, a cura di C. S. Bertuglia, F. Vaio, Milano, FrancoAngeli, vol. I, pp. 239-268.
- BERTUGLIA, S. C., VAIO, F. (1997). *La complessità: significato ed interpretazioni*, in *La città come entità altamente complessa*, a cura di C. S. Bertuglia, F. Vaio, Milano, FrancoAngeli, vol. I, pp. XXVII-XXIX.
- CALLERI, S., BLUNDO, G. (2002). *L'ex Seminario dei Chierici*, in «Mitica Aretusa», n. 3, pp. 52-59.
- GARGALLO, G. (1973). *Le ceneri di Ortigia*, Siracusa, Arti Grafiche Editoriali La Moderna.
- IPPOLITI, E. (2020). *Il Disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia*, Milano, FrancoAngeli.
- LUCCHI BASILI, L. (1997). *La geometria frattale dell'organizzazione urbana: oltre la crisi dell'ordine spontaneo*, in *La città come entità altamente complessa*, a cura di C. S. Bertuglia, F. Vaio, Milano, FrancoAngeli, vol. I, pp. 205-238.
- MUTI, M. (2002). *Un nuovo spazio urbano nell'ambito dello sviluppo della città post-unitaria*, in *Piazza Archimede, Siracusa, da isolato di Sant'Andrea a nuovo ambiente urbano*, Siracusa, Emanuele Romeo Editore pp. 12-18.
- Siracusa 1880-2000. Città, storia, piani* (2005), a cura di Salvatore Adorno, Venezia, Marsilio.

ELEONORA DI MAURO

- ORSI, P. (1918). *Gli scavi intorno all'Athenaion di Siracusa negli anni 1912-1917*, in *Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei*, vol. XXV, Milano, Ulrico Hoepli, pp. 353-762.
- PACE, B. (2002). *La chiesetta della Madonna della Misericordia detta di San Sebastiano*, in «Mitica Aretusa», n. 2, pp. 52-57.
- PELAGATTI, P. (2019). *Giuseppe Cultrera Soprintendente in Sicilia: l'attività a Siracusa, in Ortigia e nella Neapolis*, in *Bollettino STAS (2017). Ricerca, tutela e valorizzazione. Il contributo di Giuseppe Cultrera in Italia e a Corneto Tarquinia*, a cura di A. Sileoni, Archeoares, pp. 29-46.
- SALA, N., CAPPELLATO, G. (2004). *Architetture della complessità. La geometria frattale tra arte, architettura e territorio*. Milano, FrancoAngeli.
- TINACCI MOSSELLO, M. (1997). Possibilità e limiti dell'autoorganizzazione urbana, in *La città come entità altamente complessa*, a cura di C. S. Bertuglia, F. Vaio, Milano, FrancoAngeli, vol I, pp. 95-128.
- TERRACCIANO, A. (2013). *Sovrapposizioni e stratificazioni dei territori contemporanei. Tornare a de.scrivere, in.scrivere, ri.scrivere*, in «Planum. The Journal of Urbanism» n. 27, vol. II, pp. 1-9.
- TRIGILIA, L. (1998). *Architettura e nuovi scenari urbani a Siracusa dopo l'Unità d'Italia*, in *Siracusa. Identità e storia 1861-1915*, a cura di S. Adorno, Palermo-Siracusa, Arnaldo Lombardi Editore, pp.217-230.
- VELLA, M. (2002). *Piazza Archimede, la storia*, in *Piazza Archimede, Siracusa, da isolato di Sant'Andrea a nuovo ambiente urbano*, Siracusa, Emanuele Romeo Editore pp. 19-38.
- VOZA, G. (1999). Le opere di scavo, in *Siracusa 1999, lo scavo archeologico in Piazza Duomo*, a cura di G. Voza, Siracusa, Arnaldo Lombardi Editore, pp. 7-20.

*Il tracciato dell'antico Acquedotto Reale e il parco Superiore della Reggia di Portici** *The historical route of the Royal Aqueduct and the Upper Park of the Portici Royal Palace*

RAFFAELA FUSCO, MIRELLA IZZO, ARIANNA LO PILATO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il contributo è volto ad una conoscenza inedita del tracciato dell'antico Acquedotto reale di Portici che convogliava le acque provenienti dalle pendici del Monte Somma alla Reggia di Portici. Protagonista, per la prima volta, non è il Palazzo Reale o i luoghi più noti del Sito Reale ma il sottosuolo del Parco Superiore fatto di cunicoli, cisterne e serbatoi.

The contribution is aimed at an unprecedented knowledge of the route of the ancient Royal Aqueduct of Portici which conveyed the waters coming from the slopes of Monte Somma to the 'Reggia di Portici'. For the first time, the focus isn't the Royal Palace or his most famous part but the subsoil of the Upper Park composed by tunnels, cisterns and reservoirs.

Keywords

Acquedotto, Borbone, Sito Reale.

Aqueduct, Borbone, Royal Site.

Introduzione

In Europa, dopo la realizzazione di Versailles, si sviluppò una nuova idea di palazzo reale immerso in grandi spazi verdi caratterizzati dalla presenza di giochi d'acqua che resero, per la prima volta, il parco il vero protagonista della struttura. I Borbone, dopo la conquista del Regno di Napoli nel 1734, affrontarono, nella gran parte dei possedimenti reali, il problema dell'approvvigionamento idrico che nel territorio di Portici fu in parte risolto sfruttando le acque provenienti dalle pendici del vicino Monte Somma. Il contributo ha l'obiettivo di riportare alla luce le poche vestigia di questa struttura, intra e sopra terra, per la maggior parte conservate all'interno del Parco Superiore della Reggia di Portici.

1. La realizzazione dell'antico acquedotto

Nonostante il territorio di Portici, luogo scelto dai Borbone per una delle 22 residenze reali nel Regno di Napoli, fosse di natura sorgiva, al momento dell'inizio dei lavori per la realizzazione della Reggia (1734) «mancava il meglio, cioè un'abbondante copia d'acqua» [Spaltri 1746]. Per ovviare al problema, su progetto dell'architetto G.A. Medrano, fu realizzato un corto ramo idrico che captava le acque dalla vicina grotta di Pugliano convogliandole all'interno di una 'casa dell'acqua' sita Parco Superiore della Reggia. Ben presto ci si rese conto che tale flusso d'acqua non era sufficiente né per l'irrigazione né per le necessità del palazzo. Tra le principali proposte per ovviare al problema, che furono poste al vaglio di Carlo di Borbone, bocciate poi per il costo elevato, ci fu quella di Ignazio Cuomo, architetto napoletano, che

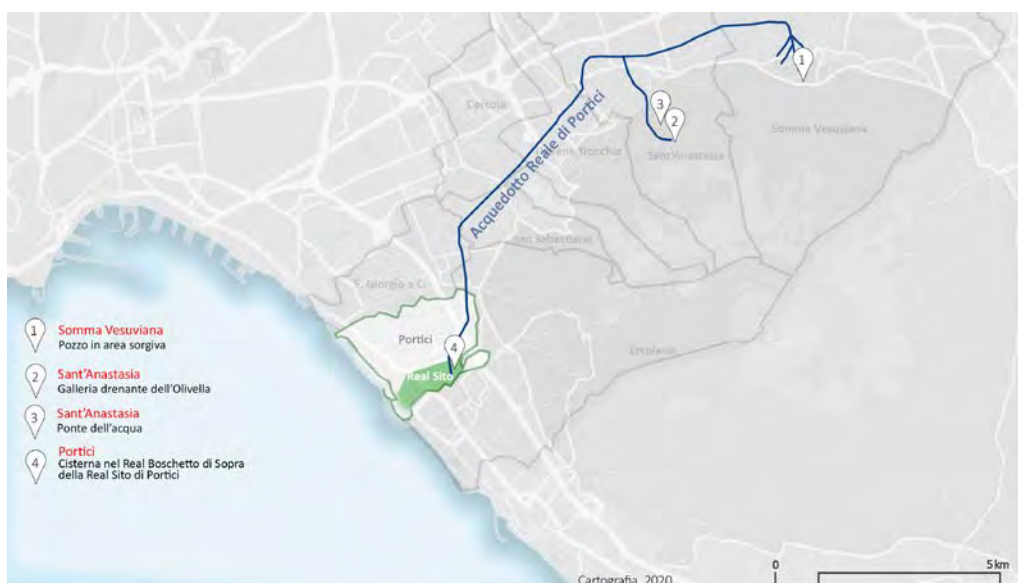
* Raffaella Fusco è autrice del paragrafo 1, Mirella Izzo del paragrafo 2 e Arianna Lo Pilato del paragrafo 3.

Tutte le immagini contenute nell'articolo sono estrapolate dall'omonima tesi a cura di R. Fusco, M. Izzo, A. Lo Pilato.

ipotizzò il restauro dell'antico Acquedotto Claudio e quella dell'ingegner Spaltri che propose l'utilizzo delle sorgenti del monte Avella. Nel 1753 il sacerdote e fontaniere del Re G. B. Sicardi presentò un progetto nel quale si prevedeva lo sfruttamento delle acque del comune di S. Anastasia e quelle di Santa Maria del Pozzo, nel comune di Somma Vesuviana, convogliandole in un unico acquedotto. Considerando quest'ultima come proposta più valida, il re si consultò con Luigi Vanvitelli, impegnato nell'esecuzione dei lavori per la Reggia di Caserta e il relativo acquedotto. Questi riuscì ad appropriarsi del progetto e della sua realizzazione. Prima che i lavori fossero terminati, grazie agli studi di livellamento dell'acqua del Vanvitelli, ci si rese conto che, ancora una volta, l'afflusso d'acqua non sarebbe bastato per le necessità di corte. A tal scopo furono progettate e realizzate diverse cisterne e serbatoi all'interno del Parco Superiore con l'obiettivo di accumulare l'acqua ed impiegarla in caso di necessità.

2. Le vestigia dell'Acquedotto Reale di Portici

Ad oggi, la storia dell'acquedotto Reale di Portici sembra essere dimenticata. Tramite un'attenta analisi iconografica si è potuto ricostruire il percorso dell'acquedotto e, in loco, ritrovarne alcuni resti. Essenziale è stata la lettura di tre cartografie: l'Atlante geografico del Regno di Napoli di G.A. Rizzi Zannoni (1794), la Carta Topografica ed idrografica dei contorni di Napoli (1817) e la carta dell'I.G.M (1875). Documenti che, insieme a quanto scaturito dalla ricerca d'archivio, hanno permesso di sviluppare una ricognizione verosimile di quello che probabilmente era l'effettivo percorso dell'acquedotto Reale di Portici rispetto all'attuale territorio vesuviano. Punti di contatto tra le cartografie storiche e lo stato di fatto sono state le masserie che ancora insistono sull'area e la consistenza storica degli agglomerati urbani, nonostante oggi appaia alterata dalla forte urbanizzazione, insieme all'individuazione dei regii laghi. Il percorso dell'acquedotto si originava da una zona di 'Sorgive dell'acquedotto di Portici' [Rizzi Zannoni 1794], site nel comune di Somma Vesuviana. In Via Santa Maria del Pozzo, in un appezzamento di terreno agricolo privato sono stati rinvenuti due manufatti, la cui localizzazione sembri coincidere con quella di pozzi presenti nelle cartografie sopracitate. Essenziali al fine della conoscenza del sistema idrico e delle tecniche costruttive connesse, tali pozzi presentano una struttura fuori terra in muratura alta 1.10 metri e pianta quadrata di 3 metri di lato.



1: Lungo il percorso dell'antico acquedotto di Portici sono stati ritrovati quattro luoghi che ne conservano una minima traccia. Tali luoghi sono stati studiati dal punto di vista storico ed analizzati tramite rilievo.

L'acquedotto percorreva tutto il comune di Somma Vesuviana e nel territorio di Sant'Anastasia si immetteva un secondo ramo che captava l'acqua dalle gallerie drenanti dell'Olivella [Monticelli 1841], costituite dall'omonimo tratto e dalla Galleria Felice. Le tecniche di realizzazione delle gallerie offrono una panoramica quasi completa degli 'specus' dell'intero tratto ipogeo dell'acquedotto, variando in base alle caratteristiche del sottosuolo. Solo per un breve tratto, nel comune di Sant'Anastasia, l'acqua procedeva a pelo libero lungo un alveo in Via dell'Olivella, proprio per evitare l'isolamento di questa area fortemente coltivata, venne costruito il 'Ponte dell'acqua'.

Attualmente del ponte borbonico originario restano solo le spalle in muratura di pietra lavica mentre la struttura sospesa è stata rimaneggiata in seguito a crollo e sostituita con materiali moderni. Dopo aver attraversato i comuni di Pollena Trocchia, Cercola, San Sebastiano e San Giorgio a Cremano, l'Acquedotto Reale entrava nel territorio di Portici immettendosi nel sistema idrico della Reggia.

Qui non facile è la localizzazione di tracce all'interno del Parco Superiore. Sicuramente il passaggio dell'acqua, all'interno delle condutture, era fortemente legato alla tipologia di verde insistente sull'area. La maggior parte del Real Sito è costituita da verde boschivo, localizzato nel versante est per il quale era richiesto sicuramente un apporto idrico minore, mentre le aree ad ovest erano divise in fruttiere (aranciere e vigne) e aree curate a giardino. L'intero fabbisogno idrico stimato e relativo alla situazione delle aree a verde tra il 1795-1799 era di più di 7000 mc/gg. Le acque provenienti dall'Acquedotto Reale di Portici (21 mc/gg provenienti da Somma Vesuviana e 5,76 mc/gg provenienti dalle gallerie di Sant'Anastasia), quelle provenienti dall'Acquedotto di Pugliano (20 mc/gg) e un ramo indipendente proveniente dal serbatoio a capacità emergente garantivano una portata d'acqua totale di 50 mc/gg.

Fabbisogno idrico giornaliero estivo 1795-1799

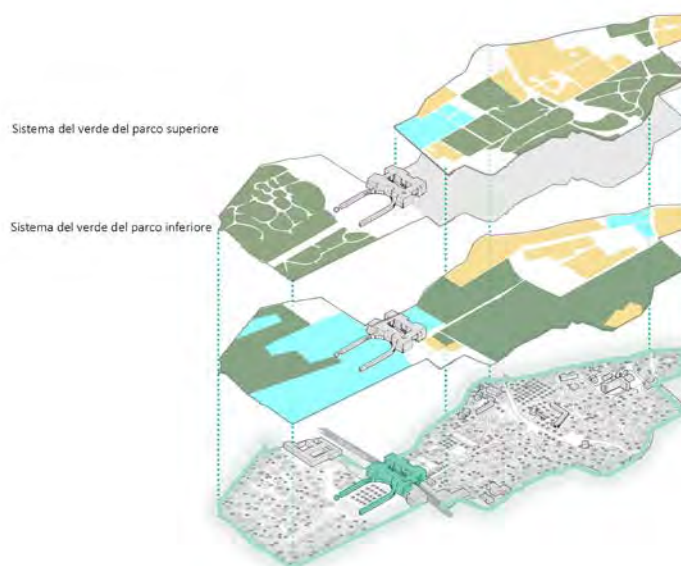
| Tipologia di Aree a verde | MQ | Mc/gg |
|---|---------|-----------|
| Fruttiere (aranciere e vigne) | 60.229 | 1927,32 |
| Prati | 48.986 | 244,93 |
| Giardini | 110.935 | 3882,725 |
| Elci, gelsi e tigli * | 367.434 | 188371,7 |
| <small>(Stima generica sul Real Sito di Portici, di alcuni dei Reali Siti di Portici, di Portici)</small> | | 7.524,319 |

Legenda

- Verde di pregio
- Campi e coltivazioni
- Aree boschive

Fabbisogno idrico giornaliero estivo attuale

| Tipologia di Aree a verde | MQ | Mc/gg |
|--|---------|-----------|
| Fruttiere e orti | 100.456 | 3214,592 |
| Prati | 51.081 | 126,915 |
| Giardini | 25.383 | 507,66 |
| Quercus, Ilex, Fraxinus, Olea, Quercus Pubescens, Ulmus campestris, Laurus nobilis, Sambucus nigra * | 358.358 | / |
| <small>(*) da Monticelli, (Cronistoria di Portici, vol. 3, 1841)</small> | | 3.849,167 |



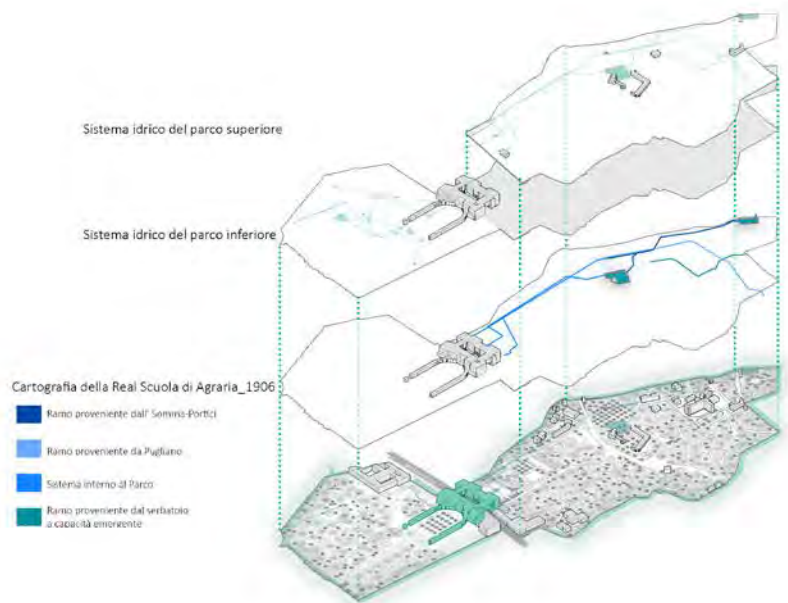
2: Avendo pochissimi riferimenti relativi al percorso dell'acqua all'interno del Parco Superiore l'analisi del sistema a verde (sia storico che attuale) ci ha fornito un'ipotesi sulla quale lavorare. Analizzando le differenti colture, abbiamo ipotizzato il passaggio delle condutture lungo il versante ovest del Parco in quanto maggiormente coltivato. Sulla base dell'estensione delle aree coltivate e di quelle lasciate a bosco è stato stimato il fabbisogno idrico giornaliero estivo.

| | Mc/gg | l/gg | l/s | Velocità (m/s) |
|---|-------|--------|------|----------------|
| Acque da Somma Vesuviana | 21 | 21000 | 0,25 | x |
| Acque da Santa Anastasia | 5,76 | 5.760 | 0,06 | x |
| Acque da Acquedotto di Pugliani | 20 | 20.000 | 0,23 | x |
| Tot. approvvigionamento idrico al Parco Superiore | 46,76 | 46.760 | 0,54 | X |

| | Mc/gg | V/gg |
|---|----------------------|----------|
| Fabbisogno idrico giornaliero (estivo stimati) | 7524 | 7524.000 |
| Tot. approvvigionamento idrico Parco Superiore | 46,76 | 46.760 |
| | Insufficiente | |

| | Mc | l |
|---------------------------------|-------|-----------|
| Serbatol* | 4.624 | 4.624.000 |
| Cisterne* | 4.000 | 4.000.000 |
| Tot. riserve di rischio interne | 8.624 | 8.624.000 |

| | | | |
|--|------------|-------|---------|
| Fabbrogna idrico giornaliero esbo | 7.524 Mc/g | Suff. | Insuff. |
| Tot. approvvigionamento idrico Parco Superiore: | 46,76 | | X |
| Tot. approvvigionamento idrico Parco Superiore + Riserve | 8.624,76 | X | |



L'esigua portata d'acqua fu implementata con grandi riserve idriche, serbatoi e cisterne, utilizzate nei periodi di maggiore siccità. Le acque provenienti dall'Acquedotto Reale, con gli altri piccoli rami, si uniscono alla metà del Parco, nel fabbricato indicato come 'casa dell'acqua' dando origine al sistema interno che giungeva al secondo livello del Palazzo Reale. Questo complesso sistema è stato completamente stravolto dalla costruzione, in epoca recente, dei numerosi edifici a supporto della facoltà di Agraria.

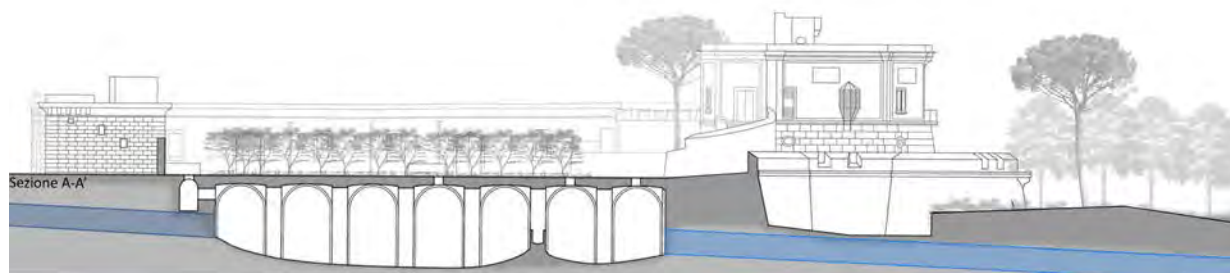
1_ Il serbatoio nella vigna
 2_ La condotta di ispezione
 3_ La casa dell'acqua
 4_ Il Castello di Ferdinando IV
 4.2_ La cisterna del castello
 5_ Il giardino segreto
 6_ Il serbatoio nell'agrumeto

3. Le architetture dell'acqua nel Parco Superiore della Reggia di Portici

Sette sono i manufatti architettonici legati al sistema idrico, attualmente esistenti, all'interno del Parco. Ciascuno di questi, a seconda delle condizioni di accessibilità, illuminazione e degli strumenti tecnici a disposizione è stato rilevato con l'utilizzo di metodologie differenti ed integrate. L'immissione dell'acqua all'interno del parco Superiore della Reggia avveniva tramite un serbatoio posto in corrispondenza di 'porta di Cruvella' all'incrocio tra via della Salute e via Nuova Bellavista detto 'serbatoio nella vigna'. L'accesso all'area, che verte in uno stato di quasi totale abbandono, è stato possibile solo parzialmente permettendo di effettuare un rilievo prevalentemente dall'esterno implementato con rilievo fotografico e saggi attraverso le bocche di lupo presenti sul fronte di via della Salute.

La struttura parzialmente fuori terra, a pianta rettangolare di 58.10 metri per 21 metri, ha una capacità d'acqua stimata di 4273 mc. La vasca di raccolta delle acque è costituita da un ambiente voltato realizzato in mattoncini di cotto impermeabilizzati con concrezione cementizia diviso in due campate parallele. L'analisi bibliografica e la memoria popolare narrano della presenza di un serbatoio costituito da due vasche di decantazione a monte nelle quali si depositavano tutte le impurità prima di entrare nel circuito interno. Attualmente di queste vasche non si riesce a intercettare la forma né un eventuale ingresso.

Il percorso dell'acqua proseguiva attraverso una condotta ipogea ed entrava nel Parco attraversando l'attuale via Nuova Bellavista. La condotta di circa 100 metri di lunghezza, di cui solo 15 sono percorribili a causa di un'occlusione, è caratterizzata da uno 'specus' a sezioni differenziate, in cui la corrente scorreva a pelo libero all'interno di una canaletta incassata nella parete laterale, e da pozzi per luce ed aria di cui solo tre sono stati rinvenuti in superficie durante la fase di campagna. La condotta nel tratto accessibile è stata rilevata con metodo diretto poiché la scarsa illuminazione naturale e gli spazi angusti non avrebbero consentito l'utilizzo di strumenti per l'esecuzione della fotogrammetria. Oltre al ramo dell'Acquedotto Reale e a quello costruito dal Medrano proveniente dalla grotta di Pugliano, c'era un canale proveniva dal serbatoio posizionato nei pressi del manufatto definito 'casa dell'intendente', andato perduto a seguito dei lavori per la realizzazione di Via Nuova Bellavista. Il fulcro del sistema idrico, nella quale si univano le diverse ramificazioni, era la 'Casa dell'Acqua' dove le acque venivano decantate, purificate ed immesse nel sistema di condutture interne che giungeva al Palazzo Reale per poi proseguire nel Parco Inferiore. Tale struttura in muratura di tufo, che verte in uno stato di totale abbandono e degrado, è costituita da un ambiente voltato a botte. L'impossibilità d'accesso all'ambiente interno ha determinato l'utilizzo di un rilievo diretto per l'esterno integrato con rilievo fotografico degli ambienti interni, possibile grazie alla presenza di bucatore su i paramenti.



5: Al di sotto della piazza d'armi del Castello di Ferdinando IV è situata la cisterna che raccoglieva le acque provenienti dall'Acquedotto Reale di Portici e quelle convogliate dalle coperture. Alla cisterna si accede attraverso una torretta posta nell'angolo nord del giardino. La struttura cavata nei sedimenti vulcanici, che costituiscono il sottosuolo del Parco, è costituita da un sistema di pilastri ai quali si impostano volte a vela di pianta quadrata.

Al centro del Parco, su volere di Ferdinando IV fu realizzato un castello in miniatura con lo scopo di servire agli addestramenti militari delle truppe reali. Le numerose manomissioni, avvenute al fine di adattare la struttura per l'insediamento dei laboratori didattici del Dipartimento di Agraria, hanno fatto sì che scomparissero la gran parte dei caratteri militari. Data l'estensione del manufatto in esame è stato possibile utilizzare una duplice metodologia: fotogrammetria terrestre per la restituzione tridimensionale dei prospetti e fotogrammetria aerea per la ricostruzione planimetrica. L'inclinazione della grande piazza d'armi, unita alle pendenze dei tetti, permetteva all'acqua piovana di confluire all'interno di una cisterna posta al di sotto del Castello.

La struttura risulta essere parzialmente accessibile attraverso un camminamento interno, tuttavia scarsa ne è l'illuminazione. La cisterna, cavata all'interno del banco di roccia vulcanica che costituisce il sottosuolo del parco, è costituita da un sistema di pilastri sormontati da volte a vela su pianta quadrata di 6 metri di lato, con capacità stimata di 4.000 mc d'acqua. Nonostante i lavori di realizzazione della circumvesuviana hanno interrotto la condotta, l'acqua è ancora presente all'interno della cisterna, impiegata per l'irrigazione delle coltivazioni circostanti. Nell'ultimo tratto, prima di giungere al Palazzo Reale, l'acqua serviva il sito detto 'giardino segreto della Regina' e alimentava la fontana dei cigni e i giochi d'acqua.

Il rilievo integrato ha restituito la conformazione della struttura: a pianta rettangolare occupante circa 2000 Mq divisa in due parterre al centro delle quali vi è un albero della canfora. L'ultimo manufatto servito dal ramo idrico interno al Parco è il serbatoio nell'agrumeto collocato nei pressi dell'accesso principale al Parco Gussone su via dell'Università. Struttura in muratura fuori terra ad un unico livello. L'interno è suddiviso in sei ambienti voltati separati da due pilastri centrali, mentre all'esterno una scala in pietra permette di accedere alla copertura dove sono presenti due pozzi per il tiraggio dell'acqua. Data la parziale accessibilità del manufatto, il rilievo è stato realizzato tramite metodologia diretta per l'esterno e una battuta fotografica dell'interno.

Conclusioni

Per la prima volta, dunque, la Reggia di Portici è stata letta attraverso un altro punto di vista. La ricerca storica, confermata con l'utilizzo di differenti tecniche di rilievo, ha permesso di riportare in luce i luoghi dimenticati. La storia dell'acquedotto Reale di Portici è riemersa dal sottosuolo, per adesso, solo dal punto di vista teorico. Teoria che può costituire la base per la realizzazione di percorsi tematici a riguardo e la creazione di un sito interattivo, grazie all'utilizzo del GIS, che permettano ai pochi resti di questa struttura di divenire risorsa culturale per molti. Dopo due secoli si sono smosse le acque, auspicando che questa ricerca sia solo il terreno sul quale porre le basi per una conoscenza più approfondita della tematica.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1976). *Siti Reali Dei Borboni: Aspetti Dell'architettura Napoletana Del Settecento*, Roma, Officina.
ALISIO, G. (1993). *Urbanistica del settecento*, Napoli, ed. Dedalo.
ALVINO, F. (1845). *Ancora Portici e il Granatello*, in Alvino F. *Viaggio da Napoli a Castellammare con 45 vedute incise all'acqua forte*, Napoli, Stamperia dell'iride.
ASCIONE, B. (1968). *Portici, Notizie Storiche*, Portici.
BUCCARO, A., MATA CENA G. (2004). *Architettura e urbanistica dell'età borbonica*, Napoli.
CANGIANO, L. (1843). *Su le acque pubbliche potabili della città di Napoli e de modi di aumentarle*.

- CELANO, C. (1742). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le reali ville di Portici*, Resina, Napoli.
- COLLETTA, P. (1834). *Regno di Carlo di Borbone*, in P. Colletta, *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Capolago, Tipografia Elvetica.
- DALBONO, C.T. (1875). *Nuova guida di Napoli e dintorni sistema misto*, Napoli, stabilimento topografico del prof. Vinc.Morano.
- D'ALOE (1849). *Diario della venuta e del soggiorno in Napoli di sua beatitudine Pio IX. PM*, Tomo I.
- DE ANGELIS, F. (1817). *Storia del regno di Napoli sotto la dinastia borbonica*, Napoli, 1817
- DE VITO, B. (2017). *Napoli, luoghi di ieri e di oggi*, Napoli, Rogiosi editore, 2017
- DUMAS, A. (1835). *I Borbone di Napoli*, Tomo XXXVI / IV.
- FIENGO, G. (1990). *L'acquedotto di Carmignano e lo sviluppo di Napoli in età barocca*, p. 131.
- GALANTI, G. M. (1792). *Descrizione di Napoli e del suo contorno*, Cap. IV.
- GIUSTINIANI, L. (1804). *Portici*, Tomo VIII.
- MARGIOTTA, M. L. (2008). *Il Real Sito di Portici*, Paparo Edizioni.
- MONTICELLI, T. (1841). *Su l'economia delle acque da ristabilirsi nel Regno di Napoli*, Napoli.
- MONTUONO, G. M. (2002). *L'acquedotto romano del Serino e la città di Napoli*, in *L'acqua e l'architettura, Acquedotti e fontane nel regno di Napoli* a cura di F. Starace, Lecce, Del Grifo, pp.75-107.
- NOCERINO, D. N. (1787). *La real villa di Portici*, Fratelli Raimondi, Napoli.
- PANE, R. (1959). *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- PERONE, M. (1980). *La Villa Di Portici*, In C. De Seta, L. Di Mauro, M. Perone, *Ville Vesuviane*, Milano.
- RAPOLLA, D. (1891). *Portici. Memorie storiche di Diego Rapolla, nobile venosino*, Stabilimento Tipografico Vesuviano, Portici.
- RICCI, L. (1769). *Ragguaglio degli esercizi militari disegnati da sua maestà il Re N. S. nell'assedio di una fortificazione fatta costruire nel boschetto murato accanto alla real villa di Portici*, Napoli.
- ROBOTTI, C., STARACE, F. (1992). *Il disegno di architettura, l'antico, i giardini, il paesaggio*, Lecce, Capone editore.
- ROMANELLO, P., *Le Ville Vesuviane, Napoli*, Ente Parco del Beigua.
- SANTORO, L. (1959). *Il Palazzo Reale di Portici*, in AA. VV., *Ville Vesuviane del Settecento*, E.S.I., Napoli.
- SIGISMONDO, G. (1788). *Descrizione della città di Napoli e suoi Borghi*, Terres.
- SPALTRI, C. (1746). *Relazione umiliata alla Maestà del Re N.S. per l'acqua da condursi alle reali Ville di Portici, e Capodimonte*.

Fonti archivistiche

- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 17/12/1738.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 10/01/1739.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 15/03/1739.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 30/04/1739.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 05/05/1739.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 08/02/1740.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, 17/08/1741.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, 18/08/1741.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, ../1742.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, ../1743.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, 19/06/1743.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, 05/08/174.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, ../1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, 03/07/1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 12/09/1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 18/09/1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 21/10/1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 30/10/1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 12/12/1761.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, ../1776.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 5, 15/08/1776.
- ASNa, Casa Reale Amministrativa, III° inv., maggiordomia maggiore, f. 3, 04/06/1781.

Fonti iconografiche

- DEL ALCUBIERRE, R.J. (1738-39), *Borrador Del Mappa Del Real Sitio De Portici*, in ASNa, Rilievo Delle Proprietà, sez. Ufficio iconografico, Piante e disegni, Cart. X, tav 10.22.

RAFFAELA FUSCO, MIRELLA IZZO, ARIANNA LO PILATO

- GERI, F., MALESCI, L. (1795-1799), *Pianta Generale del Sito in cui si contengono il Real Palazzo di Portici ed i Giardini e boschetti dipendenti*, in Biblioteca Nazionale di Napoli, sez. rar., Pal. Banc. VI 34.
- GERI, F., MALESCI, L. (1795-1799), *Pianta in grande del Real Boschetto di Sopra*, in Biblioteca Nazionale di Napoli, sez. rar., Pal. Banc. VI 34.
- IGNOTO, *Pianta geometrica del Castello nel Boschetto del Real sito di Portici*, XIX, Napoli, B^a 5^a 21.
- IGNOTO (1906), *Pianta Generale Dei Fabbricati E Dei Terreni Della R. Scuola Di Agricoltura in Portici*, in Biblioteca area Agraria, Portici.
- MARCHESE, L. (1802), *Piante delle reali mortelle site in Resina*, sez. Ufficio iconografico, Piante e disegni, Cart.III.
- MARCHESE, L. (1804), *Pianta del Bosco Superiore al Regio Palazzo di Portici*, in Biblioteca di Storia dell'Architettura. DiArc, Napoli.
- R. OFFICIO TOPOGRAFICO DELLA GUERRA (1817-1819), *Carta topografica ed Idrografica de i contorni di Napoli levata levata per ordine di S. M. Ferdinando I°, Re del Regno delle due Sicilie, dagli Uffiziali dello Stato Maggiore e dagl'Ingegneri Topografi negli anni 1817, 1818, 1819, disegnata e incisa nell'Ufficio Topografico di Napoli*.
- RIZZI ZANNONI, G.A. (1794), *Atlante geografico del Regno di Napoli delineato per ordine di Ferdinando IV re delle Due Sicilie & C. & C. (oppure compito e rettificato sotto i felici auspicj di Giuseppe Napoleone I re di Napoli e di Sicilia) da Gio. Antonio Rizzi-Zannoni geografo di Sua Maestà e terminato nel 1808*. Napoli, s.n., 1788-1812.

Mappe stellari e geometria sacra nel disegno delle città medioevali di Sicilia. Un'ipotesi archeoastronomica su Erice

*Star Maps and Sacred Geometry in the design of the Medieval Cities of Sicily.
An archaeoastronomic hypothesis about Erice*

GIAN MARCO GIRGENTI

Università di Palermo

Abstract

Già nei suoi studi sulle città del Medioevo Enrico Guidoni suggeriva la possibilità di un disegno urbano governato non solo da precisi allineamenti astronomici, ma da una concezione figurativa, di tipo zoomorfico o antropomorfico, il cui intento fosse di riprodurre in terra le configurazioni e le costellazioni zodiacali. Gli inviluppi e le sinuosità delle trame che contraddistinguono le città medioevali sarebbero dettate da un programma iconografico in cui determinate emergenze (chiese, torri, cupole) e le principali strade di connessione si disporrebbero in maniera speculare – o prospettica – delle mappe celesti rispetto a determinati punti d'osservazione al meridiano o all'orizzonte del luogo. Per la Sicilia è stata già avanzata un'ipotesi simile su Randazzo, in cui disposizione delle emergenze e impianto planimetrico riprodurrebbero in pianta la costellazione della Vergine. Portando avanti tale suggerimento, e concentrando l'attenzione sulle città fondate o rifondate dagli Altavilla, il contributo esplora la possibile progettazione in chiave archeoastronomica – e dei significati simbolici e mitici a ciò connessi – della cittadina normanna di Erice.

Already in his studies on the Middle Ages cities E. Guidoni suggested the possibility of an urban design governed not only by precise astronomical alignments, but by a figurative conception, of a zoomorphic or anthropomorphic type, whose aim was to reproduce on the ground the zodiacal constellations. The envelopes and sinuosities of the plots that distinguish the medieval cities would be dictated by an iconographic program in which certain emergencies (churches, towers, domes) and the main connection roads would be arranged in a mirror – or perspective – view of the celestial maps with respect to certain observation points at the meridian or on the horizon of the place. Some examples would be emblematic of this operating method. As far as Sicily is concerned, a similar hypothesis has already been put forward on Randazzo, in which emergencies and planimetric layout would reproduce the Virgo constellation in plan. Carrying out this suggestion, and focusing attention on the cities founded or re-founded by the Altavilla, the contribution explores the possible archaeoastronomic design – and the symbolic and mythical meanings connected to it – of the Norman town of Erice.

Keywords

Disegno della Città, Rilievo 3D, Archeoastronomia.

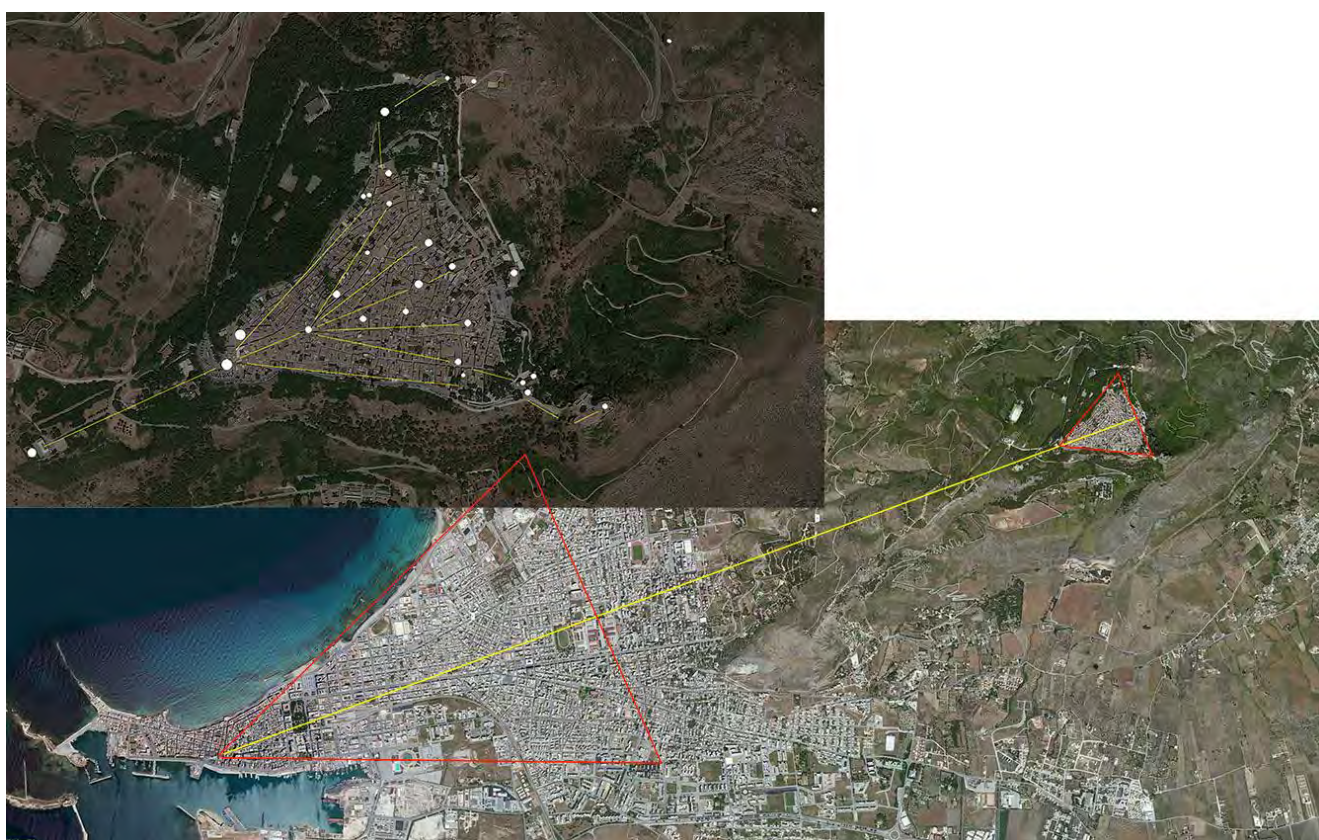
Urban Design, 3D Survey, Archaeoastronomy.

Introduzione

Da qualche tempo l'interesse di alcuni settori dell'Archeoastronomia ha orientato il suo sguardo verso il disegno delle città – in particolare le città medievali del XII/XIII secolo – in cerca di spunti di indagine per trovare correlazioni tra concezione architettonica del palinsesto urbano e precisi riferimenti astronomici, quando non di natura astrologico-simbolica. Se in riferimento all'architettura antica, eccezion fatta per gli studi di Egittologia, la ricerca ha come obiettivo la verifica degli allineamenti astronomici del singolo monumento (generalmente con riferimento solare: punti solstiziali ed equinoziali, punti cardinali; talvolta in

GIAN MARCO GIRGENTI

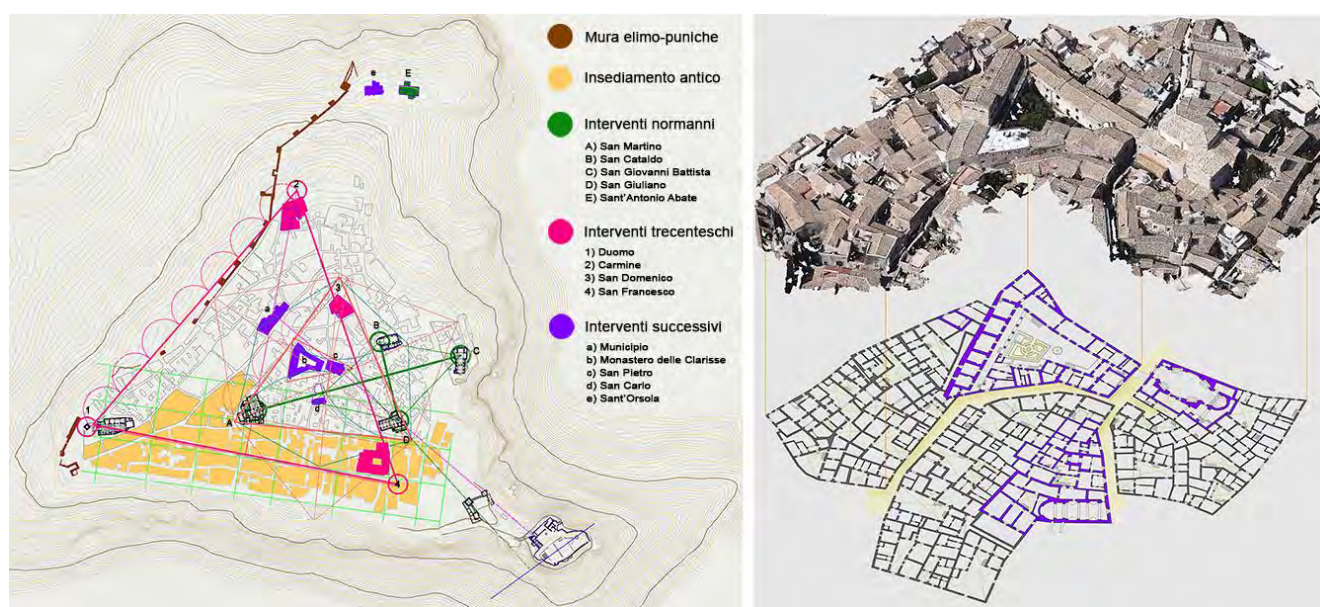
riferimento alla levata eliacca di un astro particolarmente brillante calcolata sull'orizzonte locale), la lettura a scala urbana tende invece a suggerire ipotesi di ridisegno complessivo di natura mimetica o omeomorfica: si tratterebbe cioè di progetti a scala molto estesa in cui non solo le singole orientazioni ma l'intera trama di nodi e rami del tessuto viario replicherebbe in terra – o ne evocherebbe simbolicamente le configurazioni – le geometrie desunte dal ricalco delle costellazioni zodiacali oppure dalla diretta proiezione di queste dal planisfero celeste alla superficie terrestre. Un approccio simile, ma operativamente differente, sarebbe riscontrabile nelle città di fondazione romana, a partire dall'epoca augustea: l'impianto ortogonale del *castrum* subirebbe l'orientamento preferenziale del decumano verso un determinato asterismo (che nelle città augustee è quasi sempre la costellazione del Capricorno) così come i templi e le basiliche principali. La tendenza a imporre al tessuto urbano un disegno di natura simbolica è invece distintiva delle città medievali.



1: Il centro di Erice nel contesto territoriale di Monte San Giuliano e Trapani. Individuazione delle principali emergenze architettoniche in relazione alla trama del tessuto viario.

Al di là delle suggestioni pseudoscientifiche di un certo esoterismo di marca *New Age*, ipotesi di questo tipo vanno sempre più consolidandosi negli esiti di diverse investigazioni, in modo da poter desumere la possibilità di metodologie e prassi ben definite oltre la eccezionalità episodica di sparuti casi molto particolari: circoscrivendone le cronologie, e se le risposte ottenute dovessero moltiplicarsi affermativamente, tutto ciò rientrerebbe pienamente nella temperie culturale del cantiere gotico e/o tardoromanico, nel quadro di quei *réveils et prodiges* tratteggiati da J. Baltrusaitis come ripresa di motivi derivati dall'Antico Oriente di cui tutto il Basso Medioevo si dichiara particolarmente debitore. In Sicilia diverse città

presentano una movimentazione delle forme planimetriche che fanno presupporre precise intenzioni di progetto nella loro disposizione: triangolazioni, allineamenti e distanze reciproche tra le emergenze in relazione ai tracciati sarebbero figli di una medesima concezione d'insieme. Uno degli esempi più compiuti e singolari, non l'unico, è rappresentato da Erice, che dichiara in maniera più che palese la corrispondenza tra monumenti e tessuto nell'adesione alle forme geometrico-simboliche del triangolo e del labirinto.



2: Triangolazioni urbane ed equidistanze negli interventi di età normanna e di età aragonese. Il complesso del Monastero delle Clarisse e della chiesa di San Pietro come baricentro dell'agglomerato urbano.

1. La Erice del mito

Le origini di Erice affondano più nel mito che nella storia. Condivide le leggende relative alla fondazione tra la dibattuta presenza degli Elimi (esuli Troiani secondo alcune versioni, Tirreni secondo altre) e i Fenici che ne adottarono le usanze culturali di venerazione a una Grande Dea (Afrodite o *Venus Erycina* per gli uni, Astarte/Tanit per gli altri) impiantando un santuario di pari e primaziale importanza a Cartagine. I Romani successivamente formalizzeranno il culto di Venere Erycina presso gli Horti Sallustiani e Virgilio nell'*Eneide* ne rievcherà i caratteri nella sintesi tra le due figure femminili di Venere, madre dell'eroe Enea, e Didone, la sua amante cartaginese. Il principe troiano è una delle tre presenze mitiche che aleggiavano sopra la montagna di Erice, presso le cui falde fu sepolto il padre Anchise. Le altre due, entrambe di rilievo, sono Dedalo e Eracle. Al primo, riparato in Sicilia da Creta e ospite del re sicano Cocalo, è attribuita la progettazione delle mura poligonali che cingono la città (nel tratto ancora oggi superstita da Porta Trapani a Porta Spada) e del ponte a strapiombo sul *Temenos* del Santuario di Afrodite. Al celebre architetto è talvolta associata anche la fondazione di una città, battezzata *Icaria*, che si sarebbe aggiunta a Camico e Inico nel novero delle mitiche e inespugnabili fortezze dei Sicani. Eracle giunge in Sicilia al termine della sua decima fatica, provenendo dagli estremi confini occidentali di Tartesso e dell'Isola Erizia dove ha trafugato la mandria di Gerione, e qui riceve ospitalità e in seguito viene alle mani con il sovrano locale, Eryx, figlio di Afrodite e dell'argonauta-apicoltore Bute. Un altro Erix, di più antica genealogia, viene menzionato nella prima Battaglia dei Giganti del ciclo delle Teogonie e Cosmogonie elleniche: sarebbe il Titano che fornì a Kronos il *Drèpanon*, la

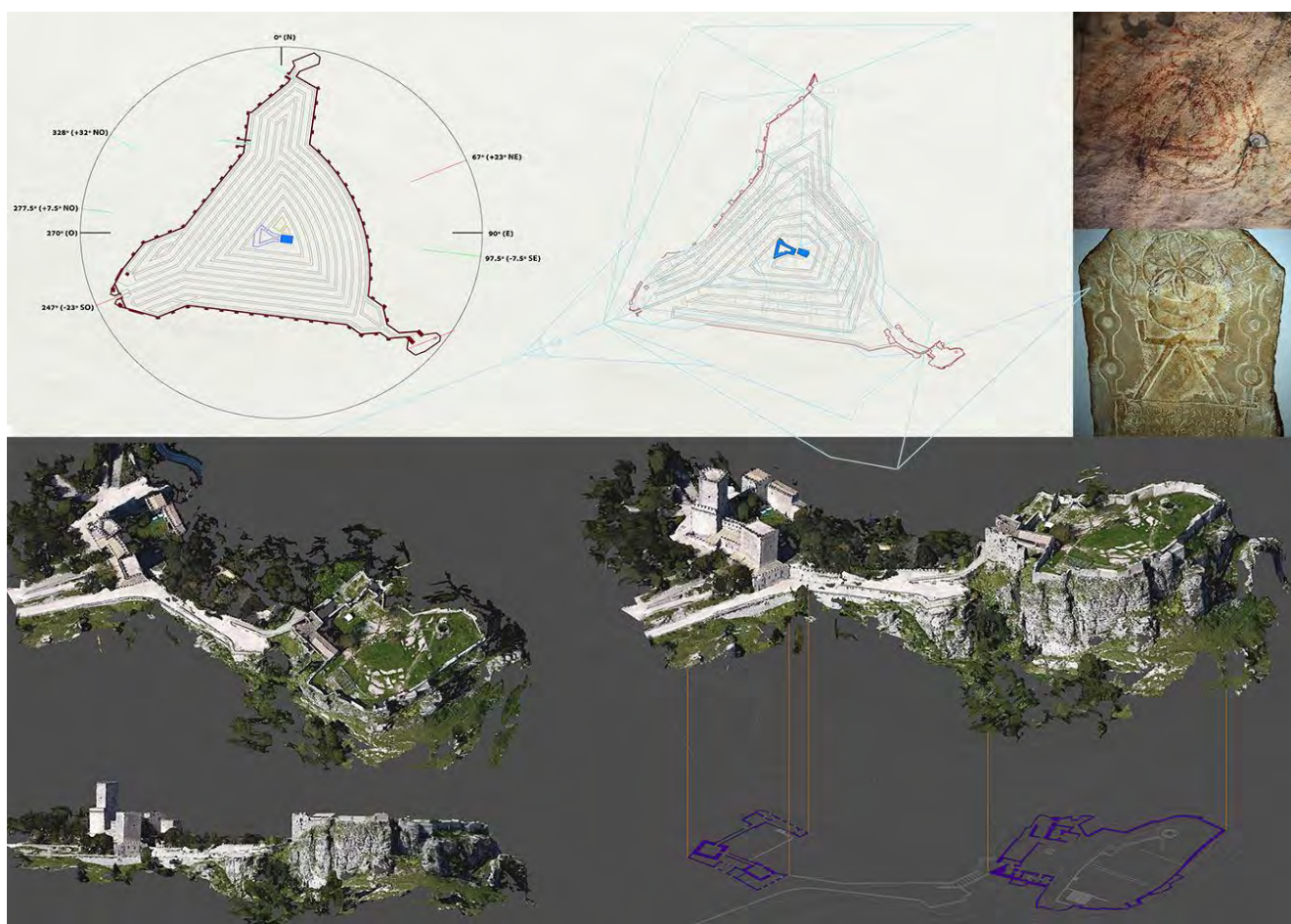
GIAN MARCO GIRGENTI

false con cui questi evirò il padre Urano gettandone poi i genitali nel mare, dalla cui schiuma nacque Afrodite. La vicenda è collocata nella Penisola Calcidica, sulla vetta del Monte Athos che assume il ruolo di santuario cronio, e il falchetto sarebbe rappresentato dal Capo Drepano che fronteggia il promontorio al culmine di una delle tre 'dita' della penisola stessa. Il sistema Trapani/Erice, in questo caso, sarebbe una duplicazione locale di un tema che aveva visto la genesi del *Genius Loci* nel sistema Capo Drepano/Monte Athos. Kerényi e Graves suggeriscono l'etimologia onomastica da ἐρείκη, l'erica, in considerazione dell'associazione con l'uso del miele d'erica nei culti dedicati a Cibele: la 'Dama dell'Erice' sarebbe un'epifania della Dea nelle sembianze dell'ape regina. Il passaggio degli Argonauti su queste coste, in un periplo – simile a quello percorso da Enea- che tocca poi Cuma, l'Isola d'Elba e le Bocche di Bonifacio potrebbe essere accostato ad antiche migrazioni pelasgiche di stirpi di Eraclidi provenienti dall'Egeo orientale. Il viaggio nel Remoto Occidente, che condusse l'eroe miceneo a fissare i 'Confini del Mondo' a Gibilterra, è un'impresa condivisa dal suo omologo fenicio, il *Melqart* di Tiro, i cui tofet votivi sono stati ritrovati nelle colonie cartaginesi nordafricane, nelle Baleari, a Cadice e infine nelle Canarie.

2. Disegno e struttura della città medioevale

La struttura urbana della cittadina è di età tardo-normanna (fine sec. XII) e vede quindi un significativo sviluppo, con la fissazione definitiva del suo tracciato principale, in età aragonese sotto la reggenza di Federico III (fine sec. XIII/inizi sec. XIV). È difficile stabilire quanto e in che misura il disegno d'insieme sia derivato o coincidente con il centro d'età antica: la linea della cinta muraria, i resti del recinto sacro addossato sulla rupe e le tracce di un'antica necropoli in località Piano delle Forche, presso Porta Trapani, fanno pensare a una possibile delimitazione, anche in approssimazione alle peculiarità dell'orografia del sito, di un sistema triangolare già stabilito e definito come *forma urbis*. Il triangolo è un isoscele orientato, rivolto a Sud-Ovest in linea con l'assialità principale del centro di Trapani, l'orizzonte occidentale dominato dal profilo delle Egadi e la direttrice, in continuità con la direzione così stabilita, sviluppata verso le coste tunisine su cui sorgeva Cartagine. Al vertice principale del triangolo è collocata Porta Trapani, unico punto d'accesso al centro abitato collegato alla viabilità di raccordo con le sottostanti contrade di valle e con il porto di Trapani. Il Santuario di Venere con il Castello Normanno e il complesso del Giardino del Balio occupa uno dei due vertici opposti, sul margine Sud-Est della montagna: il terzo vertice, il margine Nord/Nord-Est, è occupato dal Quartiere Spagnolo con le due chiese di Sant'Orsola e Sant'Antonio Abate collocate sull'immediato ridosso di Porta Spada. La viabilità interna è caratterizzata dallo svolgimento a Y di tre strade maggiori: la prima inizia subito dopo Porta Trapani e ricalca per il tratto iniziale l'asse del triangolo; quindi, la sua biforcazione conduce, verso destra e verso sinistra, ai due quartieri posti ai margini estremi dell'abitato. Il quartiere centrale si svolge su un'area triangolare concentrica al perimetro esterno, e al suo interno si inviluppa un ulteriore triangolo, con orientamento ribaltato, che fa da marcatore baricentrico: questo, occupato interamente dall'isolato su cui sorge il Monastero delle Clarisse, corrisponderebbe con tutta probabilità al sito dove fu stabilita la 'Guarnigione dei Venerei' disposta da Roma a protezione delle sacerdotesse del Tempio dopo la fine della prima guerra punica. La porzione di edificato che si svolge sotto quest'isolato, da Porta Trapani al Castello di Venere, è comunemente indicata dagli studi archeologici come l'impianto più antico, probabilmente quello originario, della cittadina elimo-punica e poi romana: è identificabile dall'andamento parallelo di due rettili principali (l'attuale via Albertina degli Abati, già 'Strada Regia' e la via di San Francesco) intersecati perpendicolarmente da

strettissime venule o *stènopoi*. La città normanna si sarebbe insediata in quest'areale urbano, imponendo già un primo segno geometrico-simbolico dato dalla 'croce' di quattro chiese (San Martino, San Giuliano, San Cataldo e San Giovanni Battista) che, sia nel disegno d'insieme che nell'allineamento longitudinale di tre delle quattro costruzioni rimarca la direzione principale data da un angolo di circa 23° sulla direzione Ovest/Est, con la sola abside di San Giuliano (che svolgeva le funzioni di chiesa madre) orientata a Nord-Est; San Cataldo e San Giovanni avevano l'abside orientata a Sud-Ovest, mentre San Martino 'chiudeva' perpendicolarmente la croce con un orientamento ribaltato di 90° verso Sud. L'intervento urbano più caratteristico è comunque dato dalla costruzione del Castello sulle rovine del *tèmenos* dell'antico santuario e dall'articolato complesso turrito della Fortezza del Balio, il cui mastio centrale (oggi apprezzabile nella rifazione filologica fatta dal conte Pepoli nel 1872) era un corpo pentagonale assializzato sulla direzione che, *per aerem*, avrebbe incontrato la torre campanaria di San Giuliano, quindi quella del Monastero delle Clarisse e – successivamente – il nucleo civico di Piazza della Loggia, unico spazio urbano rettangolare nato per sottrazione da un tessuto refrattario all'impianto di piazze e slarghi. Oltre alle quattro parrocchiali è dibattuta la datazione ad epoca coeva della chiesa di Sant'Antonio Abate, sul costone settentrionale opposto a quello del Castello di Venere, che avrebbe contribuito a confermare una volontà di simmetria del disegno urbano rispetto all'orografia generale.

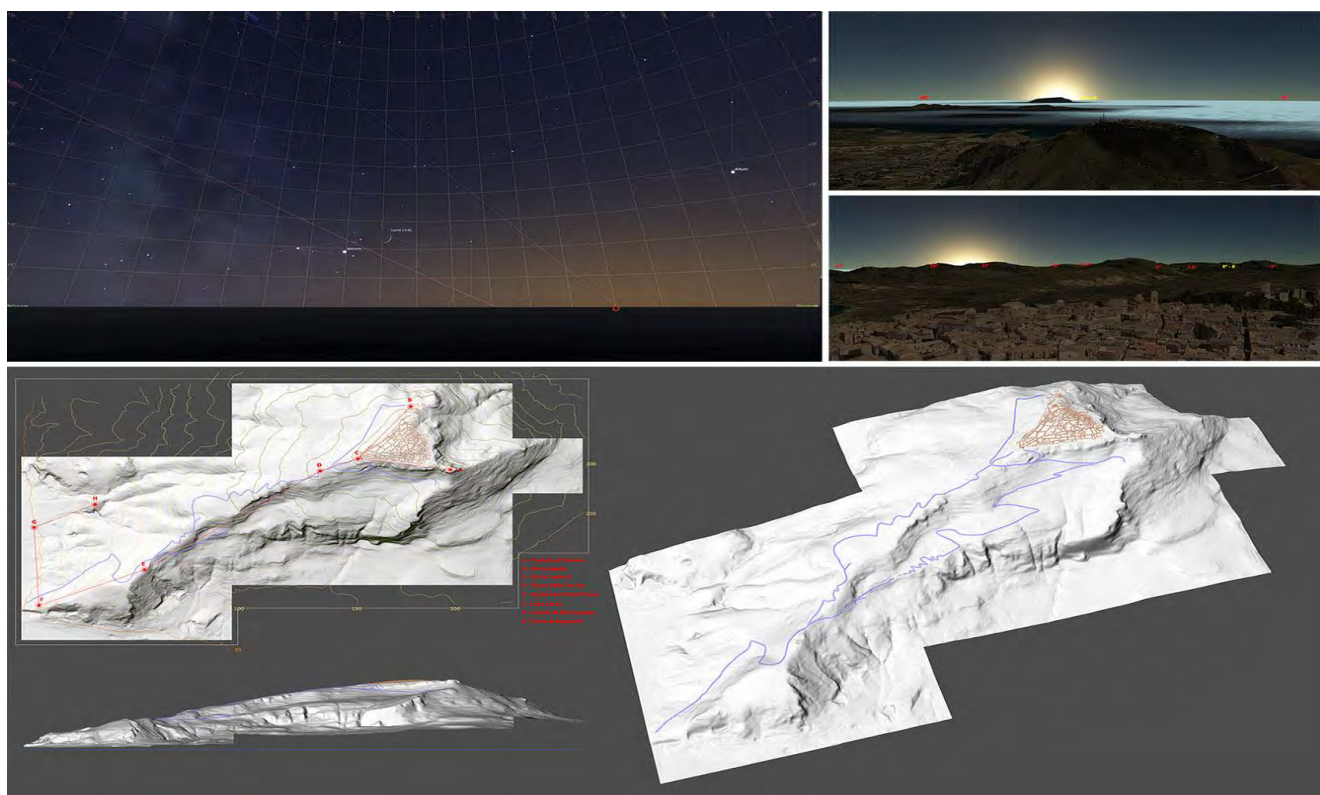


3: Schemi di labirinti dedalici orientati a base triangolare in relazione a un doppio percorso baricentro/castello. Il 'pittogramma del Labirinto' nella Grotta di Polifemo sul versante di Bonagia e il simbolo punico della Dea Tanit.

GIAN MARCO GIRGENTI

Viene anche citata una chiesetta dedicata alla Vergine Assunta in prossimità di Porta Trapani, dove poi sorgerà il nuovo Duomo in età aragonese. Sebbene sia possibile addebitare il progetto urbano all'epoca di Ruggero I, che liberò la città dai saraceni e ne riconvertì il nome ponendola sotto la protezione di San Giuliano, è più probabile datare gli interventi alla monarchia di Guglielmo II. A tal proposito si usa confrontare due passi di due celebri geografi e viaggiatori dell'epoca, Idrisi e Ibn-Gubayr: il primo, autore del *Libro di Re Ruggero* (1145), menziona la Montagna di San Giuliano come un sito dominato da una fortezza abbandonata e ridotto a terreno da seminare, mentre il secondo, nel suo resoconto di viaggio del 1184, ne celebra le meraviglie descrivendo la magnificenza del fortilizio munito di torri e ponte levatoio e l'abbondanza di copiose sorgenti d'acqua capaci di rifornire la pianura trapanese che ne era invece priva.

La fortuna di Erice continuò in età sveva, con i lasciti concessi da Federico II e una significativa ripopolazione dovuta all'insediamento stabile di comunità di Lombardi, Genovesi, Amalfitani, Salernitani; quindi, l'apporto della Nazione Catalana, coincidente con la fase terminale della Guerra del Vespro tra angioini e aragonesi, e la difesa della città da parte di Federico III d'Aragona contro l'assedio disposto dall'esercito di Roberto d'Angiò. A questa data, e alla definitiva affermazione della corona aragonese sul Regno di Sicilia, è da ascrivere l'ultima operazione architettonico-urbana di ampliamento e completamento dell'impianto della città. Gli interventi principali riguardano l'erezione del Duomo dell'Assunta con accanto la poderosa torre-campanile (che interrompe l'usuale disposizione in facciata di torrette con cella campanaria binata, tipica delle chiese precedenti) e la disposizione del Palazzo Municipale e della Piazza della Loggia lungo la direttrice opposta a quella del Castello, verso il Quartiere Spagnolo.



4: Il tracciato dell'antica Via Ericina in relazione all'orografia di Monte San Giuliano e in correlazione al tramonto dello Scorpione a S-O e all'alba delle Pleiadi a N-E.

Il contemporaneo insediamento della comunità ebraica (nei pressi dello stesso Quartiere Spagnolo) e dei monasteri degli ordini mendicanti (secondo le tipiche disposizioni di triangolazione ed equidistanza reciproca) completano il panorama edificatorio che sviluppa e fissa ulteriormente le relazioni geometriche già presenti nei precedenti tracciati.

3. Coincidenze astronomiche

Nonostante uno sviluppo cronologico che ha visto il susseguirsi di più interventi, la concezione del disegno urbano dell'intera cittadina appare straordinariamente coerente, esatta nel ribadire le sue simmetrie, precisa nell'individuazione dei centri di compasso che regolerebbero gli archi di curvatura dei raccordi curvilinei, bilanciata nell'equilibrio di pesi e relativi contrappesi. È possibile sovrapporre alla planimetria generale, considerando anche il circuito murario e i tracciati stradali interni ed esterni, un disegno di derivazione astronomica ricavato dalla fascia dello Zodiaco: il tema portante, che nel ricalco rivelerebbe più di una coincidenza con alcune delle emergenze più significative, è stato individuato nella costellazione dello Scorpione. Non disponiamo di nessun documento né di altre notizie utili per poter certificare tale ipotesi: lasciamo quindi alla sola operazione di ridisegno il compito di evidenziare coincidenze e approssimazioni, senza escludere che possa anche trattarsi, infine, di una curiosa e singolare casualità. L'aver addebitato la possibilità di un progetto d'insieme alla monarchia normanna è dovuto all'aver riscontrato i segni di ulteriori coincidenze in altre località cui sarà fatta menzione più appresso; anche in questo caso si tratta di una semplice deduzione congetturale che va interpretata con tutti i benefici del caso. La sovrapposizione proposta parte dall'abbinamento tra la torre del Duomo ed *Antares*, la stella α collocata al cuore della costellazione. L'allineamento tra α Sco e le due stelle denominate *al Niyat* (σ Sco e τ Sco) si ritrova nella medesima collocazione tra il polo Duomo/Porta Trapani in posizione intermedia tra l'inizio della Via Ericina, esterna all'abitato, alla sua sinistra e il bivio a Y alla sua destra che caratterizza l'impianto interno del tracciato stradale. La configurazione celeste della costellazione vede quindi una sequenza arcuata di stelle molto brillanti opposte ad *Antares*, considerato come ideale vertice del triangolo così formato nonché centro di curvatura dell'arco. La pianta della cittadina, che rimarca in maniera abbastanza evidente l'andamento curvilineo di uno dei tre lati del triangolo perimetrale, vede in analogo allineamento il complesso di Porta Spada/Quartiere Spagnolo (β Sco o *Graffias*), la parrocchiale di San Cataldo (δ Sco o *Dschubba*) e la "madrice vecchia" di San Giuliano (π Sco o *Vrschika*). Le propaggini esterne della costellazione, che nell'immaginario astrologico costituiscono le chele dell'animale (assegnate successivamente alla Bilancia) sono parimenti identificabili nei due complessi rupestri arroccati sui due costoni rocciosi, il Castello di Venere a un'estremità e il gruppo Sant'Antonio/Sant'Orsola all'altra estremità. Lungo la direzione verso Valderice, in ideale prosecuzione e completamento delle 'chele', sorgono tre chiesette campestri (Sant'Ippolito, Santa Maria Maddalena e Santa Maria Maggiore) che potrebbero essere agevolmente abbinate alle tre omologhe stelle denominate *Zuben el-Akrab* (γ Sco o σ Lib), *Zuben el-Genubi* (α Lib) e *Zuben el-Schamali* (β Lib). Non sfugge all'enunciato la consapevolezza che tale abbinamento riguarda non soltanto il disegno urbano, ma il rapporto di simbiosi che questo viene a stabilire con la morfologia del territorio. Volgendo lo sguardo sul versante occidentale è possibile seguire il percorso della Via Ericina, l'antica strada di raccordo tra Vetta e Valle, e osservare come il suo adagiarsi sul crinale di discesa verso Trapani incontri a mezza quota il Santuario di Sant'Anna, posto sul poggio panoramico di Pizzo Argenteria, quindi il complesso di Casa Santa in località Martogna e come dal ricalco con la mappa stellare queste zone possano essere abbinate alle stelle *Wei* (ϵ Sco) e *Sargas*

(ϑ Sco). La forra di Raganzili, compluvio delle acque sorgive di Chiara Mosta incanalate nel canale di Martognaga, offre una singolare coincidenza di forma per completare il disegno della coda (composta dalle stelle *Girtab/k* Sco, *Shaula* λ Sco e *Lesath* ν Sco). La direzione elettiva abbinabile allo Scorpione è quella occidentale: la costellazione è visibile al tramonto nei cieli estivi lungo lo stesso angolo visuale tracciato dall'asse del triangolo urbano. La preferenza verso il cielo dell'Ovest – che qui ha un prepotente e indiscutibile protagonismo paesaggistico – potrebbe essere associabile anche al pianeta Venere, nel suo ciclo di apparizioni come Stella del Vespro: il passaggio dell'astro nello Scorpione, analizzando la ricostruzione digitale dei cieli del XII e XIII secolo, caratterizza sia i periodi di massima elongazione (corrispondenti alla visibilità vespertina) sia le congiunzioni inferiori e superiori con il Sole. Queste ultime, considerando l'arco temporale dal 1145 al 1196, si trovano con cadenza ottennale in coincidenza o in prossimità dell'11 novembre, festa di San Martino, con il Sole in posizione centrale rispetto alla costellazione. I culmini delle elongazioni vespertine vedono invece il pianeta muoversi eclissando prima la regione stellare di β Sco, quindi π Sco, che nella mappa ericina di sovrapposizione coinciderebbero con le torri del Castello di Venere e della parrocchiale di San Giuliano. Sulla direzione opposta, lungo lo stesso angolo SO/NE, il cielo orientale vede il sorgere delle Pleiadi, la cui coincidenza con il Sole è caratteristica precipua del mese di maggio. Il *Tèmenos* della Venere Ericina si troverebbe dunque orientato sull'alba delle Pleiadi a Est e sul tramonto dello Scorpione a Ovest.

Conclusioni

Erice non costituisce un *unicum* in cui riscontrare la possibilità di tale concezione come base figurativa dell'impianto urbano; si è detto del caso di Randazzo, già studiata e analizzata sotto la probabile dedizione '*sub signo Virginis*'. Altri luoghi in cui ritrovare similarità e possibili reinterpretazioni in chiave astrologico-simbolica sono i centri di Enna e Monreale. La prima, denominata Castrogiovanni nel Medioevo, condivide con Erice l'antichità di impianto e i riferimenti mitologici (qui rivolti a Cerere), e la presenza di una torre-osservatorio astronomico di età sveva (che risulta orientata sulla direzione del solstizio invernale). È possibile applicare un ricalco celeste sul disegno del centro urbano considerando come matrice la costellazione del Capricorno: le torri del Castello di Lombardia traccerebbero la configurazione stellare che identifica il capo dell'animale, mentre il tracciato viario e le architetture religiose principali individuerrebbero il resto del corpo. La Torre di Federico II si troverebbe in coincidenza della stella chiamata *Terebellum*, nella costellazione del Sagittario. A Monreale è stata studiata l'orientazione dell'abside del Duomo sul sorgere del Sole di Ferragosto, festa cristiana dell'Assunzione di Maria: dal punto di vista astronomico coinciderebbe con un allineamento su *Regolo*, la stella α della costellazione del Leone. Con il medesimo metodo, interpretando la planimetria della cittadina normanna a partire dalla sovrapposizione tra Duomo e α Leo, il disegno celeste trova una sua approssimazione in coincidenza di punti nodali e tracce viarie del tessuto. Anche Caltagirone potrebbe essere studiata in similitudine con la costellazione del Cigno, così come sono da precisare e identificare gli omeomorfismi, alcuni abbastanza netti, presenti a Centuripe, a Piazza Armerina, a Sciacca e a Troina. L'indagine potrebbe essere estesa anche ad altri centri. Il denominatore comune sembra essere il contributo dato dalla monarchia normanna e dalla sua prosecuzione in età sveva, cui poter attribuire una probabile volontà progettuale. Ma, come si è già detto, allo stato attuale si tratta solo di congetture dettate dall'annotazione delle coincidenze del ridisegno.



5: Correlazioni tra tracciato e emergenze monumentali in relazione a mappe celesti di costellazioni in altri centri siciliani: Monreale/Leone; Randazzo/Vergine; Enna/Capricorno; Caltagirone/Cigno.

Bibliografia

- Il Duomo di Erice tra gotico e neogotico* (2008), a cura di M. Vitella, Trapani, Meeting Point.
- ADRAGNA, V. (1984). *Il restauro delle Torri del Balio ericino realizzato dal Conte Pepoli*, in «Trapani. Rassegna della Provincia», Anno XXIX, n. 265, pp. 11-22.
- ADRAGNA, V. (1986). *Erice*, Trapani, Coppola.
- ADRAGNA, V. (1997). *Erice e il suo territorio. Struttura e sviluppo della proprietà fondiaria (1600-1850)*, Trapani, ISSPE.
- ANELLO, P. (1991). *Rapporti dei punici con elimi, sicani e greci*, in «Kokalos», XXXVI-XXXVII, n.183, pp. 175-213.
- BALTRUSAITIS, J. (1973). *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi.
- BALTRUSAITIS, J. (1999). *Risvegli e prodigi. Le metamorfosi del gotico*, Milano, Adelphi.
- BISI, A.M. (1969). *Erice punica*, in «Trapani. Rassegna della Provincia», Anno XIV, n. 3, pp. 1-8.
- BISI, A.M. (1971). *Scoperta della necropoli punica e ricerche archeologiche nell'agro ericino*, in «Notizie degli scavi di antichità», 25,2, pp.640-661.
- BONNET, C. (2005). *Melqart in Occidente. Percorsi di appropriazione e di acculturazione*, in *Il Mediterraneo di Herakles. Studi e ricerche*, a cura di P. Bernardini, R. Zucca, Roma, Carocci.
- BONVENTRE, D. (1984). *Le antiche mura di Erice*, in «Trapani. Rassegna della Provincia», Anno XIII, n. 7-8, pp. 8-22.

GIAN MARCO GIRGENTI

- CARACCILO, E. (1950). *Ambienti edilizi nella città sul Monte Erice*, in «Archivio Storico Siciliano», Serie III, vol. IV.
- CARVINI, V. (1660). *Erice antica e moderna sacra e profana*, Biblioteca Comunale di Erice, ms. 8-9.
- CASTRONOVO, G. (1872). *Erice, oggi Monte San Giuliano in Sicilia. Memorie storiche*, Palermo.
- CHARPENTIER, L. (1972). *I misteri della Cattedrale di Chartres*, Torino, Arcana editrice.
- CODEBO', M. (2009). *Archeoastronomia: un dibattito tra archeologi ed astronomi alla ricerca di un metodo comune*, Genova, De Ferrari editore.
- CULTRERA, G. (1935). *Il temenos di Afrodite ericina e gli scavi del 1930 e 1931*, in «Notizie degli scavi di antichità», 13, pp.294-328.
- D'ASARO, L. (2009). *Sicani, Siculi e Elimi. Mito, storia, archeologia*, Roma, Aracne.
- DI BENNARDO, A., SCHIRO', G., SCORDATO, C. (2004). *Il Duomo di Monreale. Architettura di luce e icona*, Palermo, Abadir.
- DI PAOLA, F. (2005) *Metodologie innovative di rilievo e restituzione grafica: il Castello di Venere a Erice*, in *Integrazione tra le tecniche innovative del rilievo del territorio e dei beni culturali*, Atti del Convegno SIFET 2005, pp. 1-6
- FILIPPI, A. (2017). *Le pitture rupestri preistoriche del riparo Polifemo (Erice, TP)*, in «Sicilia Archeologica», n. 109, pp. 33-43.
- GASPANI, A. (2000). *Astronomia e geometria nelle antiche chiese alpine*, Torino, Edizioni Priuli & Verlucca.
- GASPANI, A. (2013). *Archeoastronomia satellitare. Tecniche moderne per il rilievo dei siti archeologici di rilevanza astronomica*, Roma, Edizioni Fonte di Connla.
- GIANGIULIO, M. (2000). *Eracle in Sicilia Occidentale. Ancora*, in *Terze giornate internazionali di studi sull'area elima*, Pisa-Gibellina, Edizioni della Normale, pp.719-725.
- GRAVES, R. (1963). *I Miti Greci*, Milano, Longanesi.
- GUIDONI, E. (1971). *Il Campo di Siena*, Roma, Multigrafica editrice.
- GUIDONI, E. (1989). *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.
- KERENYI, K. (1951). *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri (ristampa 1979).
- KERENYI, K. (1963). *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita delle civiltà*, Milano, Il Saggiatore.
- LIETZ, B. (1963). *La Dea di Erice e la sua diffusione nel Mediterraneo: un culto tra Fenici, Greci e Romani*, Pisa, Edizioni della Normale.
- LOMONTE, C. (1993). *Erice, la casa della nebbia*, in «Studi Cattolici», n. 391.
- MILITI, A. (2012). *Randazzo segreta. Astronomia, geometria sacra e misteri*, Acireale, Tipheret.
- PAGOTO, G. (1903). *Il sito di Erice nell'antichità*, Messina, Tipografia D'Amico.
- PAGOTO, G. (1903). *Per la storia del culto della Venere Ericina. Le fonti*, Messina, Tipografia D'Amico.
- RIZZO, R. (2018). *Culti e miti della Sicilia antica e protocristiana*, Caltanissetta, S. Sciascia editore.
- SCUDERI, V. (1962). *La chiesa di San Giovanni Battista ad Erice*, in «Trapani. Rassegna della Provincia», Anno VII, n.5, pp. 3-8.
- SCUDERI, V. (1986). *Architetture medievali del Trapanese inedite o poco note*, in «Sicilia Archeologica», n. 3.
- TUSA, M. (2017). *Erice un piano per la vita*, Lecce, Youcanprint.
- TUSA, S. (2005). *Fenici, Indigeni ed Elimi alla luce delle nuove scoperte*, in *Studi fenici e punici*, V, pp.531-549.
- TUSA, V. (1962). *L'irradiazione della civiltà greca nella Sicilia occidentale*, in «Kokalos», Anno VIII, n.159, pp. 153-166.
- VULTAGGIO, G. (2006). *La chiesa di S.Ippolito sul Monte Erice*, Paceco, Tipografia Abate.
- ZIRONE, D. (2003). *Problemi relativi alla datazione delle Mura di Erice*, in *Quarte Giornate Internazionali di studi sull'area Elima (Erice, 1-4 dicembre 2000)*, a cura di A. Corretti, Pisa, Edizioni della Normale.

Rappresentazioni di occasioni perdute tra negligenza e cecità *Representations of lost occasions between negligence and blindness*

FRANCESCO MAGGIO

Università di Palermo

Abstract

Il saggio riguarda una disamina non esaustiva di alcuni piani proposti per Palermo che sono rimasti silenti sulla carta e che, invece, possono ancora suggerire strategie concrete di intervento; idee che si manifestavano con il disegno il cui intento è, da sempre, quello di fare immaginare qualcosa.

Le occasioni perdute rappresentano un momento di riflessione sul valore del disegno urbano che negli anni '70 e '80 prefigurava una città in cui erano ancora presenti i retaggi dell'utopia intesa come vera e propria provocazione. Non avere attuato queste proposte è stata una negligenza oppure ha preservato il territorio?

The essay deals with a non-exhaustive examination of some of the plans proposed for Palermo that have remained silent on paper and that, instead, can still suggest concrete strategies of intervention; ideas that manifested themselves with the design whose intent is, always, to make you imagine something.

The missed opportunities represent a moment of reflection on the value of urban design that in the '70s and '80s foreshadowed a city in which were still present the legacy of utopia understood as a real provocation. Was it negligence not to have implemented these proposals or did it preserve the territory?

Keywords

Narrazione, storia, progetto.

Narrative, history, project.

Introduzione

Palermo è una città dai mille volti e dalle mille risorse.

Molto probabilmente questa molteplicità deriva dalle sue numerose dominazioni, islamica, normanna, sveva, spagnola, borbonica, che hanno determinato non solo una varietà di segni urbani e architettonici, soprattutto nel centro antico, ma soprattutto una commistione culturale che ha influito sul 'carattere' della città e dei suoi abitanti.

Quando la città ha iniziato la sua espansione fuori le mura, dapprima secondo una logica ortogonale che accoglieva la città borghese e successivamente secondo il prolungamento degli assi principali, soprattutto nella direzione nord-sud, si è assistito a un graduale processo degenerativo dello spazio urbano legato non solo ai grandi momenti speculativi, ancor oggi subdolamente in atto, ma anche da una mancanza di disegno unitario da effettuarsi a lungo termine, sebbene i tempi, le norme e le azioni del piano abbiano tentato di trovare una sostanziale coerenza.

Palermo è una città in cui ancor oggi l'abusivismo edilizio è presente soprattutto segretamente; basti pensare alla maggior parte delle case unifamiliari di Mondello, località balneare che può essere considerata, e che soprattutto appare ai più, un 'fiore all'occhiello'

della città, in cui buona parte delle case, per qualche motivo, non presenta caratteristiche di legalità.

Il carattere abusivo e speculativo della città ha tempi lontani. Un punto di partenza può essere considerato quello delle sopraelevazioni degli edifici del Viale della Libertà e di quelli limitrofi del 'quartiere' dell'Esposizione Nazionale del 1891 in cui, ancor oggi, è possibile individuare una o due sopraelevazioni al di sopra delle alte cornici di coronamento che definivano le precedenti sagome, l'altro, quello ad alta densità speculativa legittimata dalla borghesia connivente, dagli edifici che a partire dall'inizio degli anni '60 hanno sostituito tutte le ville liberty che disegnavano la parte dell'asse di Via Libertà che si estendeva a partire dalla via Notarbartolo all'attuale Piazza Vittorio Veneto, vendute da proprietari 'illuminati' per propri interessi economici e che risultarono estranei all'azione speculativa in quanto il luogo comune era quello che solo i costruttori traessero profitti demolendo i preziosi villini di primo Novecento.

Palermo, città dai mille volti. Palermo città di silenti commistioni culturali.

Una volta saturata la parte centrale della città, l'onda cementizia travolge quegli spazi, che un tempo erano considerati 'campagna', con un compiacente Piano Regolatore Generale, quello del 1962, che ha permesso, in poco tempo, di disegnare una consistente parte della città, da nord a sud, che in molti casi appare ancor oggi frammentata; altre zone, invece, si sono apparentemente consolidate perché forti di una rendita di posizione. In altre parole, media borghesia a nord e un ceto minore a sud.

La crescita di Palermo avviene sostanzialmente nel secondo dopoguerra, negli anni in cui era fervido il pensiero culturale, legato soprattutto alla ricostruzione, che ha determinato la costruzione di alcuni quartieri INA-Casa che ancor oggi appaiono all'interno del tessuto urbano come resistenti 'isole separate' rispetto ad alcune indefinite situazioni al contorno.

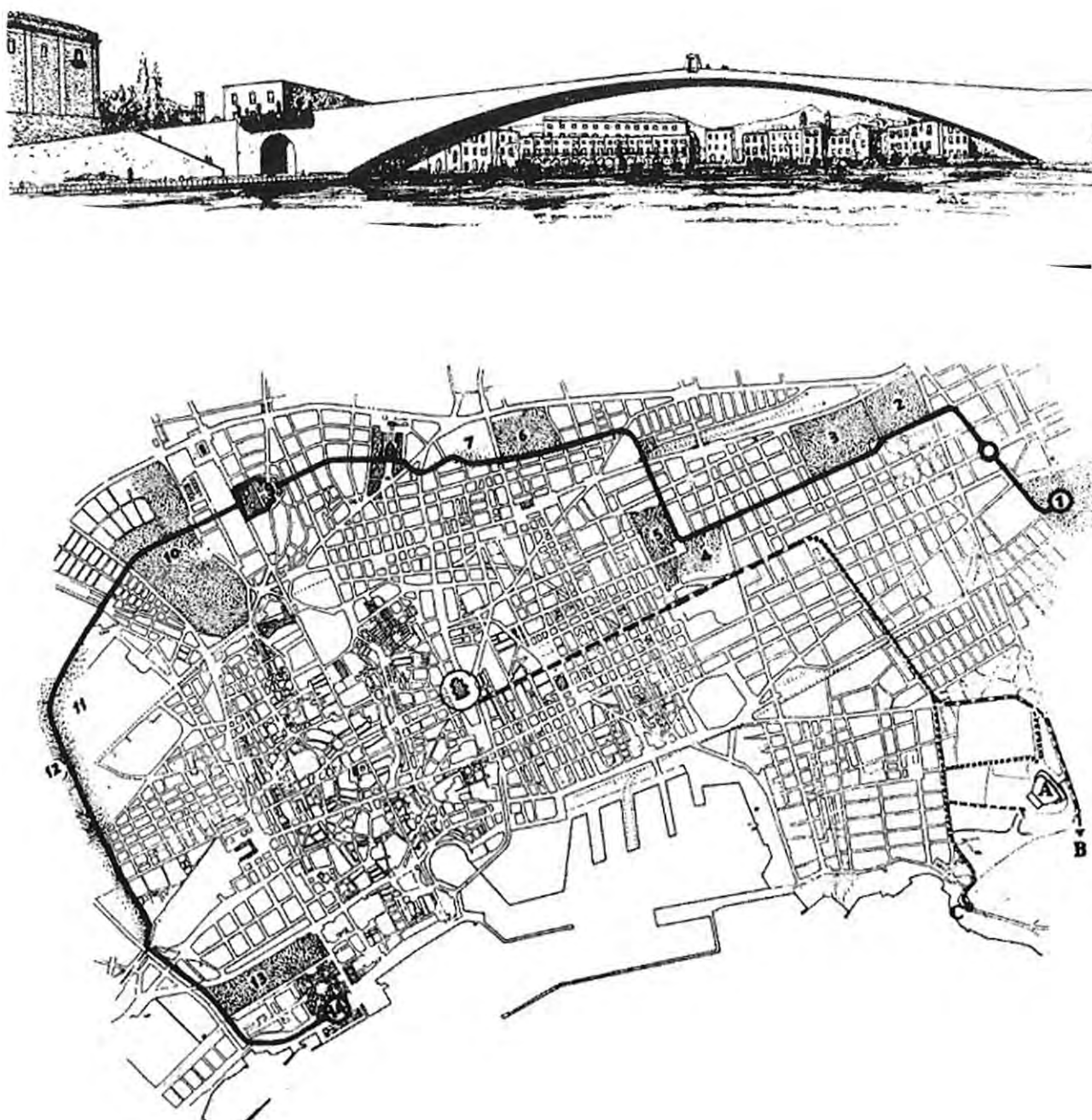
1. Il concorso del 1939 e il clima culturale del dopoguerra

Nel 1939, alle soglie del secondo conflitto bellico, considerata l'urgente necessità di dotare la città di uno strumento urbanistico che desse ordine all'edificazione di una città in continuo sviluppo, venne indetto un concorso nazionale per la redazione di un Piano regolatore e di ampliamento previsto per una città di oltre 700.000 abitanti. Nel luglio del 1941 la commissione di concorso scelse quattro progetti assegnando tre primi premi ex aequo ed un secondo premio. Il primo premio venne assegnato ai gruppi A. Susini (capogruppo), L. Foderà, L. Orestano, D. Tassotti, A. Tomassini Barbarossa, L. Vagnetti; E. Caracciolo (capogruppo), G. Calza-Bini, A. Della Rocca, L. Epifanio, G. Marletta, L. Piccinato, G. Spatrisano, V. Ziino, D. Filippone (capogruppo), F. Florio, P. Villa, mentre il secondo premio al gruppo composto da P. Ajroldi (capogruppo), E. Lenti, L. Quaroni, L. Racheli, G. Sterbini.

Tutti i progettisti mostrarono l'importanza di creare una tangenziale posta al di là della città, ma entro i rilievi montuosi che avrebbe svincolato il centro dal traffico pesante in direzione Messina - Trapani. Ricollegandosi alle strade statali nei pressi di Sferracavallo a nord e nella zona industriale a sud e raccordandosi alla città tramite le vie radiali che da essa si dipartivano nel territorio interno, avrebbe avuto anche la funzione di dislocare il traffico agricolo proveniente dalla Conca d'Oro e diretto verso il centro. Molto interessante è la proposta del ponte sulla Cala proposto dal gruppo Susini che, se realizzato, avrebbe, per certi versi, risolto questioni urbane che fanno parte dell'odierno dibattito (fig.1).

I bombardamenti della seconda guerra mondiale, in particolare quelli del 1943, sconvolsero la città e causarono gravissimi danni al patrimonio architettonico della città.

L'immagine di Palermo postbellica è quella di un luogo in cui al delineato volto della città storica e della compatta maglia ottocentesca si contrappone quello di un paesaggio puntiforme costellato di piccoli episodi e nuclei residenziali in costruzione; la grande 'piana' appare come una grande tabula rasa di cui è impossibile immaginare un nuovo disegno in quanto già fortemente definito dal golfo, dal Montepellegrino, promontorio più bello del mondo come è stato definito da Goethe, dal grande *parterre* fitto di agrumeti che si chiude verso Monreale; l'immagine appare simile descrizione di Milano di Alberto Savinio in cui essa



1: Planimetria e schizzo prospettico del progetto di A. Susini.

appariva «come una città colpita qua e là da distruzioni immani, in mezzo alle quali sorgono già, come sviluppi di nuvole dalla bocca di un cratere, gruppi massicci di costruzioni nuove» [Maggio 1996, 25].

All'indomani della guerra, malgrado il volto distrutto dalla furia violenta dei massicci bombardamenti, Palermo è piena di speranze e di buoni auspici; da un lato l'autonomia regionale come importante fatto politico-amministrativo e dall'altro l'istituzione della Facoltà di Architettura come polo di sviluppo culturale costituiscono le premesse per importanti sviluppi successivi.

Così come le speranze, anche le tensioni di alcuni protagonisti della ricostruzione sono sicuramente elevate, spinti questi, da un lato, dalla voglia di fare, dall'altro, dal desiderio di dar corpo ad una ricerca portata avanti durante il periodo di stasi dovuto agli eventi bellici; significative sono a tal proposito le parole di Salvatore Cardella che già nel 1945 scriveva: «certo non si poteva restare a imitare, a copiare, a lucidare gli esemplari classici. Benedetti, quindi, il fervore, lo spasimo dalla ricerca» [Maggio 1996, 25].

La fine dell'evento bellico costituiva quindi non solo un'occasione per costruire ma soprattutto diveniva momento primo per la definizione di una nuova ricerca; così come negli ultimi anni della sua vita Ernesto Basile sollecitava a «comporre e creare il nuovo» e Piacentini a procedere «verso una espressione spontanea e vigorosa di una profonda, sentita e orgogliosa italianità», Salvatore Cardella affermava: «noi dobbiamo, soprattutto, difendere l'architettura italiana dalle tristi influenze di un involuto cerebralismo straniero. Come la mentalità italiana si è svincolata dalla idolatria degli stili del passato, così riuscirà a svincolarsi interamente dalla idolatria dell'architettura straniera» [Maggio 1996, 25].

Questa affermazione, espressa dall'architetto nisseno in termini così radicali, appare come una sorta di premonizione poiché, in fondo, dal 1948 ad oggi la cultura architettonica italiana è vissuta sotto l'insegna dello sperimentalismo, della ricerca affannosa di una strada che si integrasse nella tradizione europea pur non negando la particolarità delle proprie origini nazionali.

L'avvio della ricostruzione coincide quindi con un fervido clima culturale; all'idealismo di Salvatore Cardella si affiancano le ricerche e gli studi di Vittorio Zucchi di tendenza decisamente crociana. «L'arte va guardata nella sua totalità e nella sua concretezza che è essenzialmente sintesi» scrive lo studioso palermitano, cioè quella «sintesi artistica» come «momento essenziale e dominante, in cui l'artista ha raggiunto una propria visione o immagine, la quale trasforma il lavoro d'arte in lavoro pratico» [Maggio 1996, 25].

Dalle tensioni culturali e dalla 'voglia di fare' dei protagonisti della Palermo postbellica sembrano esserci tutte le premesse per un interessante sviluppo della città pronta a recepire nel suo territorio le istanze di chi, come per esempio Edoardo Caracciolo, mirava a costituire una 'continuità ideale' attraverso la «conoscenza delle condizioni, necessità e possibilità delle comunità umane».

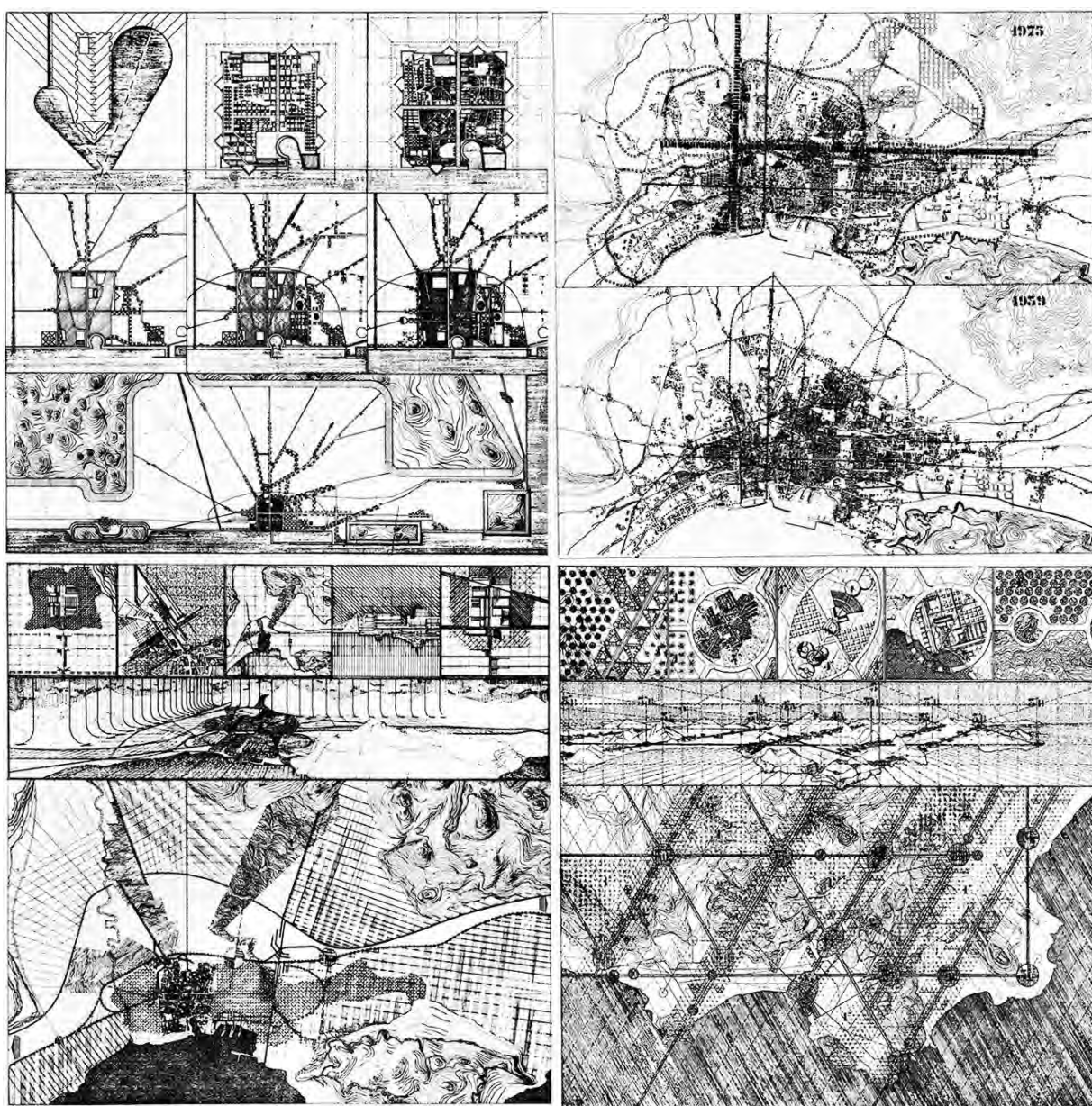
Ma l'apparato politico-amministrativo postbellico, è noto, costituiva indubbiamente un ostacolo ad una 'libera' progettazione in quanto esso dettava limitazioni, schemi, rigide indicazioni che condizionavano in un certo senso le potenzialità, anche intrinseche, delle operazioni culturali dei singoli protagonisti, considerato anche, cosa da non sottovalutare, che certi 'inquinamenti' esistevano e silenziosamente presenti ancor oggi.

2. 1975. Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani

Il fervore culturale intorno alla Facoltà di Architettura ha preso forma, tra gli anni '70 e '80, in numerose e diverse pubblicazioni che raccoglievano gli esiti di teorie, studi e

sperimentazioni. Tra queste, un quaderno, il primo e ultimo di una collana che non ebbe mai una suo prosieguo, curato da Carlo D'Oglio, Paolino Di Stefano e Leonardo Urbani, intitolato *Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani* che si conclude con un saggio di Rosalia La Franca e Giuseppe Gangemi dal titolo *Progettare per non costruire* corredato da schemi, disegni, ideogrammi assolutamente provocatori che delineano la necessità «che un nuovo sbocco teorico può essere invenuto in un lavorio di costruzione, punto per punto, di un'operazione culturale (o progettuale) che non abbia immediati esiti costruttivi: almeno adesso, almeno in questi termini, oggi, nella contingenza di una spazialità così compromessa dalle formalizzazioni, occorre lavorare molto teoricamente, progettare per non costruire. E, quindi, lavorare oggi per ... realizzare il dopodomani!» [Gangemi, La Franca 1975, 136].

La struttura del volume è molto chiara già dal titolo; le fasi temporali della crescita della città,



2: *Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani*. Disegni teorici di N.G. Leone.

passato, presente e futuro, sono rappresentate con quattro straordinarie tavole, disegnate da Nicola Giuliano Leone, che lasciano facilmente intuire come il disegno sia necessario e assolutamente coadiuvante un 'discorso' sulla città. È un disegno urbano che analizza, studia e prefigura scenari futuri ancorché utopici (fig. 2).

Tralasciando una descrizione della prima parte del volume, la sezione "ieri", che narra delle vicende architettoniche e urbanistiche della città a partire dalla prima metà del X secolo, così come magistralmente delineate da Camillo Filangeri nel saggio *Centri storici messaggi organici di cultura*, appare utile accennare la particolare metodologia di lettura adottata da Nicola Giuliano Leone in *"Archeologia" della città meridionale* perché, a distanza di quarantacinque anni, essa appare ancora praticabile anche se lo sviluppo della città è stato, nel frattempo, molto incontrollato. L'autore sottolinea, già dalle prime battute, che il termine 'archeologia' viene accettato secondo la specificazione di Michel Foucault, inteso come metodo che si oppone alla storia fatta sul pensiero e sulle idee e non di fatti e materia da cui il pensiero astrae e sul quale direttamente o indirettamente si conforma.

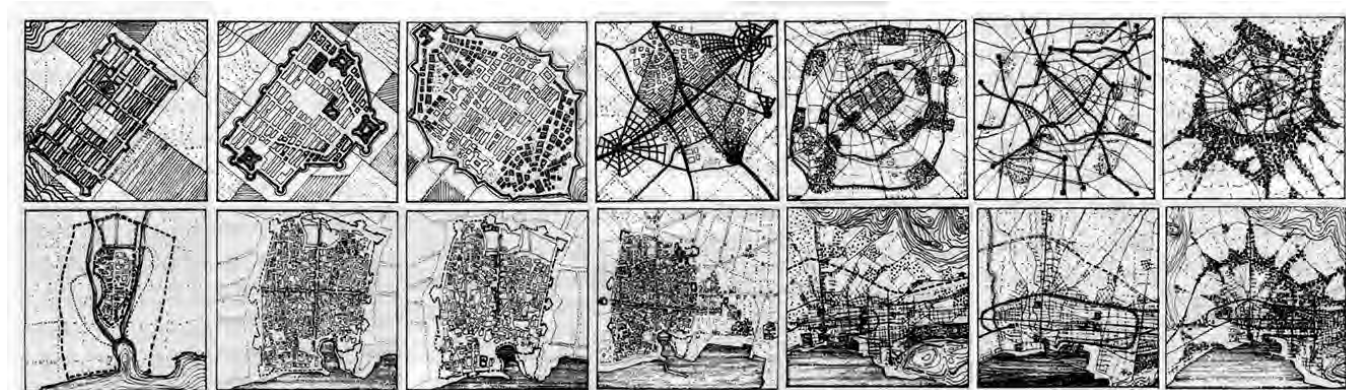
In questo senso Leone 'inventa' una studio dello sviluppo della città 'costante' attraverso sette reperti: il tracciato a scacchiera o similari, i centri chiusi con qualità di vita autonoma, le corti, qualificazione di alcune aree urbane, il tracciato radiocentrico, gli sventramenti attraverso un sistema di assi, le aree verdi ed i rings come recinzione di aree verdi prima e poi delle città nelle sue fasce storiche, le linee di comunicazione metropolitane ed il loro affiorare dal sottosuolo urbano ed infine le aree residenziali suburbane non conformate che da un disegno di zona e insistenti su tracciati di percorrenza territoriali [Leone 1975, 70].

L'autore 'trasferisce' i sette reperti in una analoga lettura della città di Palermo e teoricamente dà forza al proprio procedimento attraverso degli assunti che verifica attraverso la rappresentazione per mostrare 'lucidamente' il proprio pensiero.

Le tavole 'narrative' i sette reperti dimostrano la maestria grafica e figurativa dell'autore le cui teorie sono giustamente legittimate dal disegno (fig. 3).

Nella sezione "domani" Paolino Di Stefano propone immagini progettuali di chi mette le mani a livello architettonico sul Centro Storico; si tratta di una provocazione definita e precisa, una sfida lanciata attraverso una proposta concreta di intervento sulle 'pietre' al fine di dibattere e sciogliere le tensioni vitali necessarie per tramutare la forma del territorio.

L'autore nel proprio saggio, con molta convinzione e lucidità, scrive delle parole che oggi possono essere considerate come un atto di blasfemia e che farebbero tremare anche i meno tenaci sostenitori del restauro. «Ora il problema della conservazione, della difesa o della salvezza dei centri antichi visti come testimonianza e documentazione del passato ci



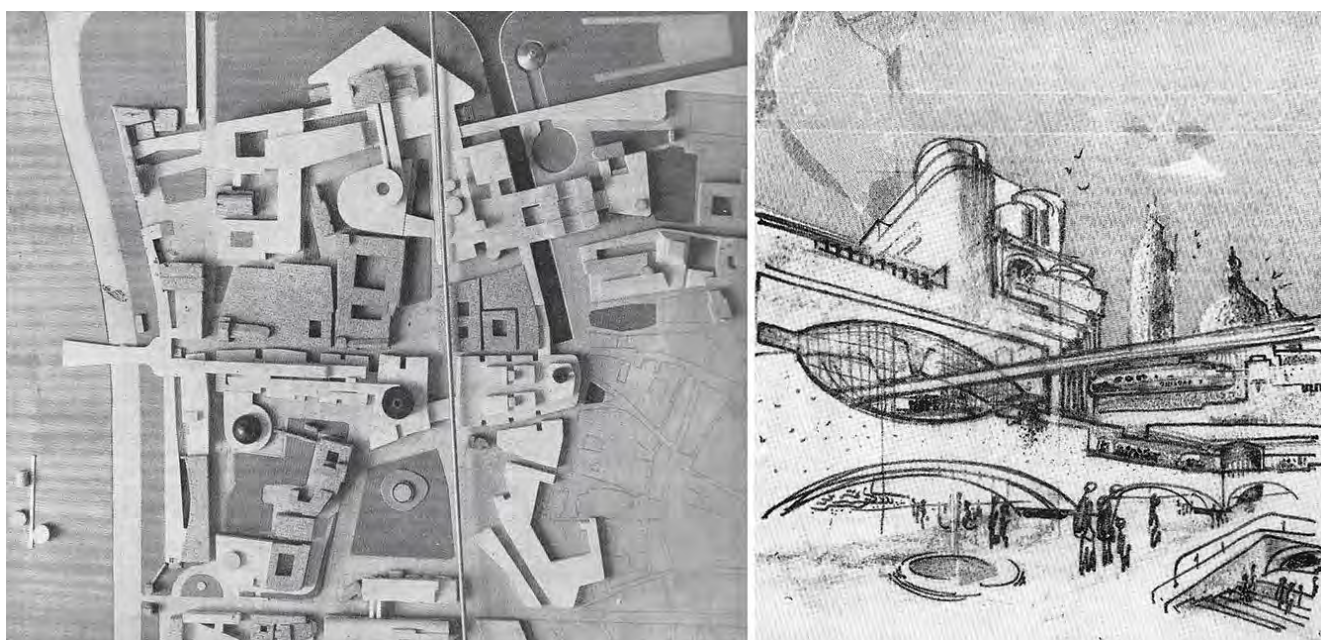
3: I sette reperti della città costante. Disegni teorici di N.G. Leone.

sembra, per molti versi, molto simile a quello che sino ad oggi è stato il culto dei morti presso i popoli. Sin dai primordi fu in uso la conservazione dei corpi insieme agli oggetti più cari e personali del defunto, nella credenza – superstiziosa – di una loro utilizzazione *post mortem* ed extraterrena: come per una sorta di vita speciale anche dopo la morte. Nei tempi meno remoti la imbalsamazione, i ritratti in marmo e in bronzo ... hanno avuto come, più o meno inconscio, scopo la illusoria sopravvivenza nel tempo di una testimonianza di vita che fu certamente attiva e feconda. Analogamente, così come per la conservazione dei morti, gli antichi costruivano le loro opere per una durata eterna. Ma, paradossalmente, non si preoccupavano di conservarle: non conoscevano infatti né l'arte del restauro dei monumenti, né l'archeologia ... anzi spesso demolivano i resti più antichi per utilizzare il materiale ricavato in nuove costruzioni ... Noi costruiamo invece, oggi, a mala pena, un prodotto di rapido consumo per il presente ... ma in cambio abbiamo acquisito la coscienza mitica e sacrale dell'antico: forse perché, sotto, nel subconscio, ci tormenta il dubbio di non sapere eguagliare la qualità di quelle e così ce le teniamo in serbo come modelli di riscontro ai quali sempre comodamente riferire. Non si sa mai: la triste previsione di un «medioevo prossimo venturo» è sempre viva e latente» [Di Stefano 1975, 97].

Il saggio di Paolino Di Stefano è accompagnato da tre immagini, una planimetria e la foto di un plastico di progetto nel mandamento Tribunali e uno schizzo prospettico di una 'nuova' architettura sul cui sfondo si stagliano le forme della Cattedrale di Palermo.

Nel progetto permangono i monumenti più importanti, segnati in grigio nel plastico, mentre le parti che presentavano ancora i segni dei bombardamenti bellici e quelle fatiscenti vengono sostituite da nuovi edifici posti al di sopra di strade sopraelevate; è presente, in basso a destra del disegno, l'ingresso a una metropolitana; questa immagine lascia intravedere l'ideazione di un grande *parterre* pedonale e di conseguenza un suolo in cui non sono presenti automobili (fig. 4). Nel complesso la rappresentazione dello schizzo ricorda le istanze figurative di Antonio Sant'Elia e di Mario Chiattone.

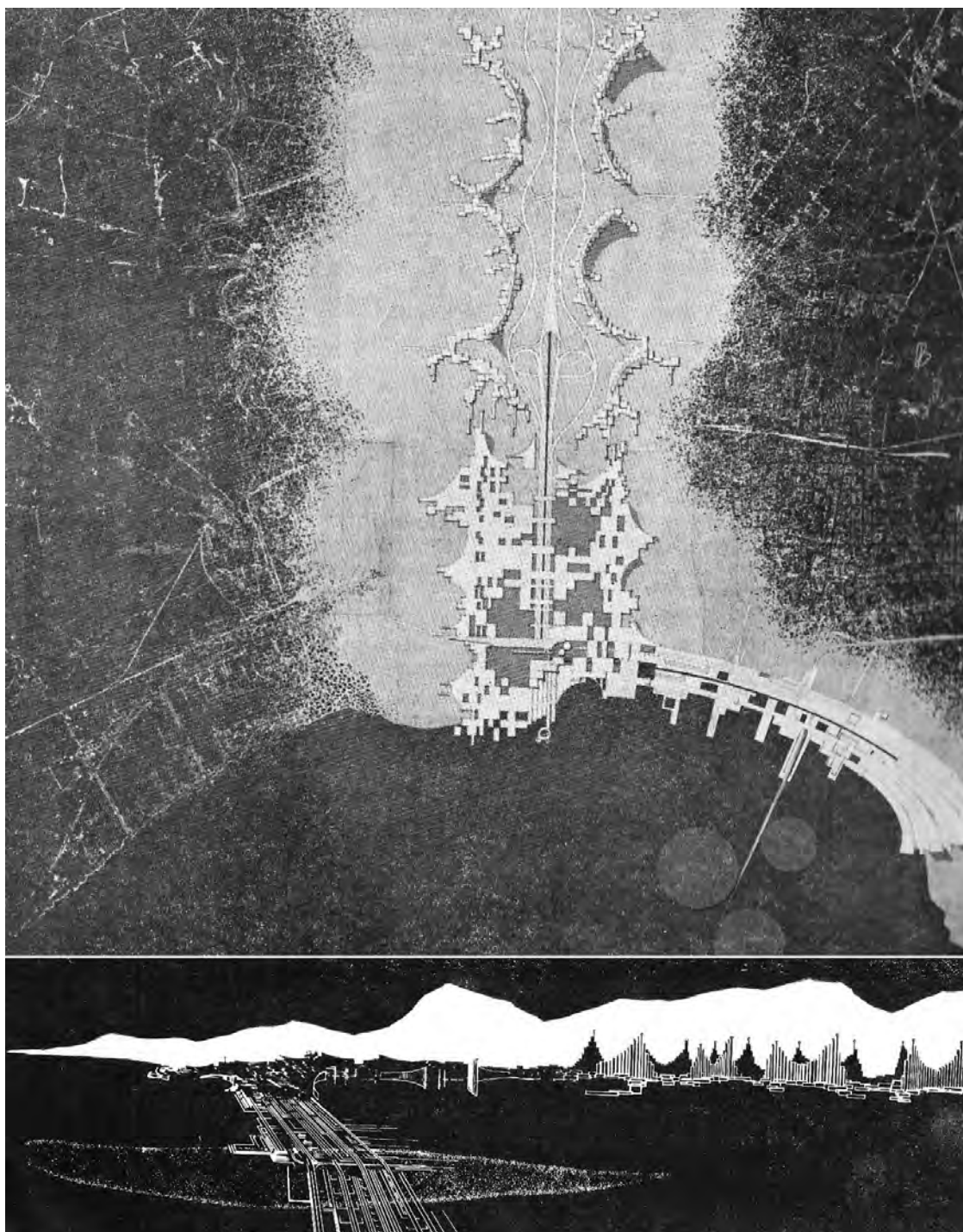
Il volume si conclude con le parole e i disegni di Rosalia La Franca e Giuseppe Gangemi



4: Progetto per il Mandamento Tribunali. Plastico e schizzo prospettico di Paolino Di Stefano.

FRANCESCO MAGGIO

che, a partire dalle avanguardie e dalle utopie del Movimento Moderno sostengono che «ritrovare applicabili, oggi, certi interessi di quella avanguardia per la messa a punto culturale da commisurare alla città del dopodomani, significa proprio partire da una valutazione attuale dello stato della forma, cioè dalla valutazione attuale delle compromissioni e delle possibili redenzioni figurative, per essere prossimi, infine alla sostanza e alla concretezza che contano» (fig. 5) [Gangemi, La Franca 1975, 126].



5: *Progettare per non costruire. Modello e prospettiva di G. Gangemi e R. La Franca.*

3. Il rifiuto dell'architettura. Negligenza e cecità

La 'questione centro storico', a Palermo è ormai definitivamente risolta. Il Piano Particolareggiato redatto da Leonardo Benevolo, Pierluigi Cervellati e Italo Insolera, approvato nel 1993, ha preso forma e restituito il volto di una città che, all'inizio degli anni Novanta, appariva in molte sue parti ancora devastata dagli esiti degli eventi del secondo conflitto mondiale. Il piano ha previsto il recupero di tutti i manufatti con procedure differenti a seconda del loro valore storico; e dove la guerra e l'incuria avevano determinato dei vuoti, questi sono stati saturati con architetture contemporanee costruite con telai di cemento armato, infissi esterni in legno secondo la 'tradizione', balconi con ringhiere di ghisa talvolta di barocco disegno, coperture con coppi 'siciliani' fatti all'antica, pavimentazioni in mattoni di scaglie di marmo decorati secondo i disegni dell'Ottocento o, addirittura, in cotto fatto a mano. E poi, ancora, riproporre aspetti tipologici per adattarli, senza criterio, ai modi dell'abitare contemporaneo.

E così, oggi, il centro storico 'rinato' non comprende l'architettura ma una edilizia mediocre, luccicante, finta, che vuole, attraverso questa nuova immagine, ricordare forse un passato esulando dagli aspetti sociali che caratterizzavano invece quegli spazi.

Operazione 'sana' ... Comprare a poco prezzo, spostare gli abitanti nelle lontane periferie, vendere a una borghesia 'illuminata' non diversa da quella che ha causato la demolizione dei villini liberty che costellavano la via Libertà e le zone ad essa limitrofe.

In questa operazione prettamente speculativa è presente, ancora oggi, una assenza dovuta a un rifiuto che appare ormai sostanzialmente ideologico. È assente la cosa più importante. L'architettura.

Conclusioni

Palermo è una città lenta ma piena di risorse. Il fervore culturale del decennio 1970-1980 è stato narrato attraverso la rilettura di un libro, ormai abbandonato in un 'dimenticatoio', che indicava possibili nuove istanze e che, comunque, si poneva come segno per l'apertura di un dibattito necessario.

Non bisogna mai considerare 'datate' queste letture. Esse sono il termometro del clima culturale di una città in un determinato tempo; e per questo motivo vanno lette, anche in maniera critica.

Rosalia La Franca e Paolino Di Stefano, da molti anni, non ci sono più; sarebbe stato interessante parlare oggi con loro e affrontare insieme la lettura di pensieri lontani quarantacinque anni.

Appare importante, per questo motivo, non lasciare all'oblio gli studi di chi, con tenacia, ha tentato con piccoli passi di proporre, a quel tempo, un nuovo rinnovamento.

Queste passate istanze sono sguardi, tracce, narrazioni.

Bibliografia

CARDELLA, S. (1945). *Il travaglio e la meta della nuova architettura*, Roma, Palombi.

DI STEFANO, P. (1975). *I poli storici della nuova realtà territoriale: alla ricerca della giusta misura*, in *Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani*, a cura di C. Doglio, P. Di Stefano, L. Urbani, Palermo, Stass, pp. 91-100.

GANGEMI, G., LA FRANCA, R. (1975). *Progettare per non costruire*, in *Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani*, a cura di C. Doglio, P. Di Stefano, L. Urbani, Palermo, Stass, pp. 123-138.

INZERILLO, S. M. (1981). *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: piani e prassi amministrativa dall'«addizione» del Regalmici al Concorso del 1939*, Palermo, Stass.

INZERILLO, S. M. (1984). *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: crescita della città e politica amministrativa dalla "ricostruzione" al piano del 1962*, Palermo, Stass.

FRANCESCO MAGGIO

- LEONE, N.G. (1975). "Archeologia" della città meridionale, in *Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani*, a cura di C. Doglio, P. Di Stefano, L. Urbani, Palermo, Stass, pp. 65-74.
- MAGGIO, F. (1997). *Il rilievo del moderno*, Palermo, Pezzino.
- Palermo: ieri, oggi, domani, dopodomani* (1975), a cura di C. Doglio, P. Di Stefano, L. Urbani, Palermo, Stass, pp. 1-138.
- PIRRONE, G. (1971). *Palermo. Architettura del XX secolo in Italia*, Genova, Vitali e Ghianda.
- Vittorio Zino architetto e scritti in suo onore* (1982), a cura di G. Caronia, Palermo, Stass, pp. 7-458.
- SAVINIO, A. (1984). *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi.
- ZIINO, V. (1982). *Il linguaggio degli architetti*, in *Vittorio Zino architetto e scritti in suo onore*, a cura di G. Caronia, Palermo, Stass, pp. 127-160.

Il disegno delle forme evolutive delle nuove città *The evolving shapes design of New Towns*

GIUSEPPE MARINO

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Abstract

Nel corso della storia nuove città sono state create con un ritmo non costante che segue fenomeni legati a trasformazioni economiche, sociali e politiche: il manifestarsi di numerose nuove fondazioni urbane si è alternato a periodi di relativa calma. Sul finire del secolo scorso fino ai giorni nostri si è verificato un nuovo fenomeno, soprattutto in Africa e Asia, legato a una nuova struttura sociale legata alle mutate condizioni economiche. In questo processo, le nuove città possono fungere da prototipi per la successiva ristrutturazione e modernizzazione delle grandi città esistenti. Una riflessione sulla complessità degli schemi evolutivi e uno sguardo alle forme mutate che derivano da questo fenomeno possono aiutarci a comprendere le nuove direzioni verso le quali la città nuova è avviata. Il testo analizza in particolare il disegno nella storia millenaria delle città di fondazione offrendo l'occasione per riflettere sul ruolo che i modelli formali rivestono sull'evoluzione dei nuclei urbani esistenti.

Throughout history, new cities have been created with a non-constant rhythm that follows phenomena related to economic, social and political transformations: the manifestation of numerous new urban settlements alternated with periods of relative calm. Towards the end of the last century up to the present day a new phenomenon has occurred, especially in Africa and Asia, linked to a new community structure which corresponds to changed economic bases. In this, new cities can act as prototypes for the subsequent restructuring and modernization of existing large cities. A reflection on the complexity of evolutionary patterns, a look at the changed forms that derive from this phenomenon can help us understand the new directions towards which the new city is headed. The text analyzes in particular the design in the millennial history of the founding cities, offering the opportunity to think about the idea of a formal model also for the evolution of existing urban nuclei.

Keywords

Città di fondazione, storia, disegno.
New Towns, history, drawing.

Introduzione

Le città nuove rappresentano una parte relativamente molto piccola della più grande storia dell'urbanizzazione, sia nell'Europa post-bellica sia nelle attuali Asia e Africa.

Una città in genere è quasi sempre il frutto di un processo evolutivo in cui, nella maggior parte delle volte, la genesi consiste in una continua trasformazione di nuclei pre-urbani che crescono attraverso un lento e talvolta caotico processo di azioni non coordinate.

Le città nuove, invece, sono comunità pianificate create consapevolmente in risposta a obiettivi ben definiti. Esse tendono ad avere una data di inizio spesso coincidente con un atto formale di fondazione per conferire esistenza legale o rituale alla nuova comunità. L'idea della città è in genere formalizzata in un piano preparato prima che il sito venga modificato dall'arrivo dei

nuovi residenti. Una volta avviati i lavori di fondazione, si tende a rispettare obiettivi temporali relativamente rapidi rispetto alla normale evoluzione di un nucleo urbano, questo per cercare di rispettare i tempi degli obiettivi preposti. La creazione della città diventa quindi una sorta di 'atto di volontà' che presuppone l'esistenza di un'autorità o di un'organizzazione sufficientemente efficace per dedicare mezzi al nuovo sito, indirizzare le risorse per il suo sviluppo ed esercitare un controllo continuo fino a quando la città non raggiunge dimensioni vitali. Ondate di nuovi insediamenti si sono alternati a lunghi periodi di stasi, dovuti spesso a mancanza di risorse. Nel cercare di spiegare questo fenomeno possiamo avanzare l'ipotesi che la necessità di nuove città sorga nelle fasi transitorie dell'evoluzione di una società. Ogni 'nuova ondata di città' rappresenta uno sforzo per sviluppare una nuova struttura comunitaria che corrisponda alla base economica mutata. In questo, le nuove città fungono da prototipi per la successiva ristrutturazione e modernizzazione delle grandi città.

Possiamo distinguere varie fasi in queste ondate nella storia: preindustriali, industriali e postindustriali. Le nuove città delle società preindustriali, in prevalenza coloniali, furono fondate in risposta anche ad un ampliamento di alcuni settori tra cui quello mercantile. Le nuove città industriali spesso risposero a una sorta di colonizzazione interna e furono prerogativa del passaggio dalla società preindustriale a quella industriale. Il passaggio dalla società industriale a quella postindustriale è frequentemente legato al problema della decongestione delle grandi città con una risposta attraverso la creazione di città satellite o di città allargate, orientate al tempo libero e al consumo [Galantay 1975].

In Africa e in Asia, come avvenuto nel recente passato anche in America latina, si sta verificando una fase di transizione con la creazione di nuove città legata a diversi fattori: come occasione di modernizzazione; risposta demografica; creazione di nuovi riferimenti politici ed economici e zone di investimento per il settore privato.

1. Africa e Asia, oggi

Un aspetto particolarmente interessante nell'evoluzione del disegno, progetto e costruzione delle città nuove è che il fenomeno, in occidente, è considerato sempre più come un evento del passato, mentre in Oriente e in Africa è da considerarsi una realtà viva. Il fabbisogno abitativo per le nuove città attualmente è una forte motivazione più per l'Asia che per l'Africa. In genere finora il piano di una nuova città si è basato su stime del potenziale di crescita delle nuove comunità che consente la fissazione di una popolazione 'target'. Tale 'obiettivo' è necessario per poter provvedere adeguatamente alle esigenze fisiche e sociali del futuro. Ovviamente tali bisogni dipendono non solo dai numeri, ma anche dalla cultura e dal relativo sviluppo economico della società che sta costruendo la nuova città.

All'inizio degli anni 2000, sulla base di potenziali target di crescita di detto fabbisogno abitativo, il governo cinese ha annunciato di voler costruire venti nuove città ogni anno per i successivi venti anni prevedendo circa quattrocento nuove città entro il 2020 [Sampieri 2019].

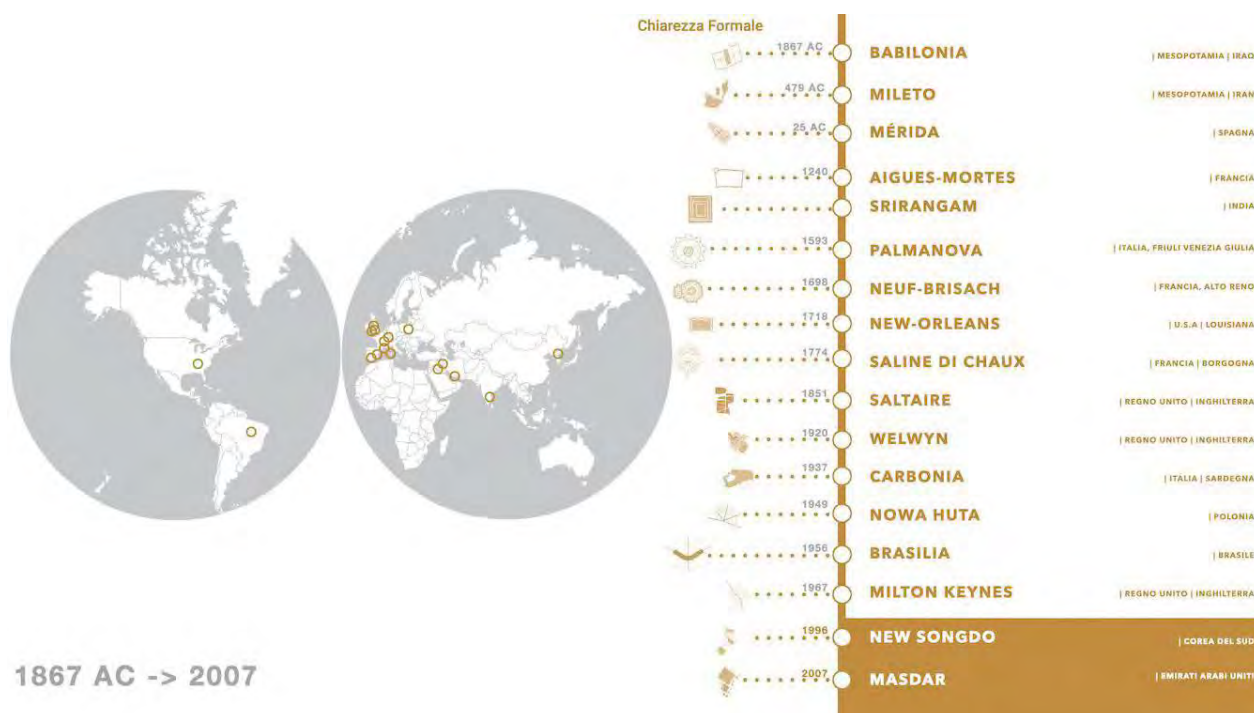
L'Africa si sta attualmente urbanizzando più velocemente che in qualsiasi altra parte del pianeta, e i cambiamenti su scala urbana stanno avvenendo di concerto con quella crescita. Sebbene le proiezioni per la crescita urbana rimangano necessariamente imprecise, sono di dimensioni sbalorditive: le Nazioni Unite stimano che il numero di africani che vivono nelle città crescerà da 471 milioni nel 2015 a 1,3 miliardi entro il 2050. Guardando in prospettiva, entro il 2050, l'Africa le città dovranno ospitare tre volte più persone di oggi, sia attraverso la densificazione e la rigenerazione, sia attraverso le estensioni urbane e le nuove città¹.

¹UN (2018) World Urbanization Prospects.

Ma analizzando più in dettaglio il fenomeno delle nuove città africane contemporanee, a differenza delle nuove città europee del dopoguerra, non sembrano essere costruite per accogliere la crescita della popolazione in costante aumento, ma piuttosto per soddisfare i mercati emergenti della classe media e sfruttare gli incentivi economici. Entra qui in gioco il maggiore motivo per cui in Africa vengono annunciate moltissime nuove città, una determinazione più di natura commerciale che di iniziativa pubblica. Anche se i potenziali acquirenti di abitazioni sono solo una piccola percentuale, in valore assoluto questo è ancora un enorme mercato per gli investitori privati provenienti soprattutto da Cina (ad esempio CITIC), Corea del Sud (Land & Housing Consortium) o Rendeavour (Ghana, Nigeria, Kenya). Questo è il motivo per cui ad Appolonia City (Ghana), Kilamba (Angola) e Sheikh Zayed City (Egitto) si stanno verificando degli ottimi riscontri nella vendita di immobili [Keeton, Proovost 2019].

2. Schemi evolutivi

L'uso del termine 'nuovo' per queste città declinato nelle varie lingue – *villes nouvelle*, *nova cidade*, *nuevas ciudades* –, esprime chiaramente l'atto di novità che in italiano viene sottolineato ancor di più legandolo all'atto fondativo, usando la locuzione '*città di fondazione*', quindi creazione da zero. Più recentemente e soprattutto negli USA «la molteplicità di esperienze messe in atto si riflette nelle diverse locuzioni che le designano: oltre a New Town, abbiamo New City, New Community, Planned Community» [Sacchi 2019, posizione 2171 di 6538]. La storia delle città di fondazione parte da molto lontano quindi. Per ragioni cosmogoniche o di Yin e Yang dal periodo Chang (1500 a.C.) e fino al Medioevo, la fondazione di molte città asiatiche, cinesi e coreane erano conformi a un modello ideale, di forma quadrata, circondate da mura obbedendo a potenziali energie nascoste nel sito geografico [Chaline 1985].



1: Una timeline di alcune nuove città dall'antichità a oggi.

Partendo da Babilonia (1867 a.C.), la forma risulta prevalentemente regolare, a griglia di base, con sistemi a isolati rettangolari (Mileto 489 a.C.), a griglia gerarchica (Merida, 25 a.C.), fino ad arrivare alle porzioni di territorio fortificate con meno rigidità nella struttura interna (Aigues- Mortes, 1000 circa). Per molto tempo si consolida un sistema fortificato per lo più regolare e a volte concentrico, ma è durante il Rinascimento che si manifesta un criterio formale molto chiaro: la sua struttura è geometrica, una replica di un modello ideale, quasi divino, dove il rigore dell'organizzazione dello spazio è una garanzia del buon funzionamento urbano e della felicità e sicurezza del cittadino, con l'inizio di un'elaborazione di modelli utopici (Sforzinda del Filarete, 1464) e realizzazioni ispirate a questi modelli, con forme radiali basate su composizioni geometriche pure (Palmanova, 1593), con combinazione di forme poligonali sia radiali che a griglia (Neuf-Brisach, 1698), con un sistema puro radial-concentrico (Saline di Chaux, 1774). Successivamente si impone sempre più spesso il modello fondativo basato sull'utopia sociale, senza rinunciare a organizzazioni geometriche dello spazio, a cavallo tra città fortificata e organizzazione geometrica del territorio. Nei tre millenni a seguire, quindi, si attestano ideali che portano con sé utopie filantropiche tra utopie agroindustriali a un quadro sociale, perdendo progressivamente la cosiddetta chiarezza formale [Carta, González, Quinzii, Terna 2012]. Sistemi funzionali basati sulla come in Saltaire del 1851; sistemi radiali spaziali basati sulla connessione con altri centri come in Welwyn del 1920; modelli legati alla propaganda e a un possibile ritorno alla vita rurale come nelle città pontine intorno al 1935. Un ritorno alla forte chiarezza formale si manifesta con il progetto per la nuova capitale del Brasile, Brasilia, la cui croce-aeroplano diventerà una icona difficilmente ripetibile. Un momento a parte è costituito dalle New Towns inglesi del *New Town Act* (ad ex. Milton Keynes, 1967) dove la forma è determinata dal programma funzionale sulla base dell'uso di una griglia che si deforma privilegiando il sistema delle connessioni.



2: Schemi evolutivi di forme di nuove città nella storia evidenziando il grado di chiarezza formale.

I progetti delle nuove città contemporanee a partire dall'inizio del XXI sec. vengono spesso firmati da studi specializzati nel settore (ad esempio, Albert Speer & Partners) e soprattutto da grosse firme internazionali, provenienti dal mondo occidentale (Foster and Partners, Skidmore Owings and Merrill, Kohn Pedersen Fox, per citarne alcuni). Il quadro geografico fornito, con prevalenza di realizzazioni in Asia e Africa, mostra quindi una presunta maggiore presenza di progettisti occidentali. L'immagine di progetto consegnata è spesso appartenente quindi a un'idea di città che mostra un disegno, soprattutto per le specifiche architetture, legato a modalità progettuali esterne al contesto. Una conferma la si può trovare nel caso di 'One City – Nine Town', nove città-satellite di Shanghai edificate nel primo decennio del XXI sec. di cui sette pensate per essere esplicitamente ispirate a modelli prevalentemente europei: Fengcheng (modello spagnolo), Anting (modello tedesco), Pujiang (modello italiano), Gaoqiao (modello olandese), Songjiang (modello inglese), Luodian (modello scandinavo) e Fengjing (modello nord-americano).

Per citare alcune delle più recenti città nuove costruite, New Songdo in Corea del Sud e Masdar negli Emirati Arabi Uniti, costituiscono dei riferimenti importanti per la spinta rivolta alla sperimentazione tecnologica e formale.

La costruzione di Masdar City, una nuova città a 30 km da Dubai la cui progettazione è stata affidata a Foster + Partners, inizia nel 2007 per volontà di Masdar Initiative, la compagnia di investimenti del governo di Abu Dhabi che si occupa del settore legato alle energie rinnovabili. Il modello formale, sia nel progetto che nella sua realizzazione, al quale molte delle nuove città contemporanee sembrano ambire è davvero molto vario. Non sembra esistere più una forma aggregativa prevalente, laddove in passato era più diffusa la volontà di replicare degli schemi che poi potevano diventare simboli di una pianificazione generale applicata anche alla città in crescita. La visione progettuale mescola sostenibilità ambientale, tecnologie innovative e sensibilità verso la tradizione del luogo. Il clima desertico incide particolarmente nell'ideazione del



3: Alcuni schemi dei sistemi delle connessioni in quattro New Town di recente costruzione.

progetto: è prevalentemente caldo e secco per tutto l'anno, con temperature che possono sfiorare i 40° ad agosto. A tal proposito una risposta progettuale riproduce le caratteristiche delle città arabe, permettendo l'incanalarsi del vento e favorendo l'ombra. Inoltre, sono previsti edifici ad alta densità abitativa, cortili interni, porticati esterni, distanze percorribili a piedi e le caratteristiche torri del vento – rivisitazioni in chiave moderna di quelle che anticamente venivano costruite in queste regioni [Ibrahim 2015].

La griglia di impianto è di tipo ortogonale libera, con diverse ampiezze degli isolati. Il sistema delle connessioni utilizza tre gerarchie: i 'boulevard', le arterie più grandi, le 'Avenues' e, infine, le 'Alleways', le strade pedonali che delineano i blocchi degli edifici.

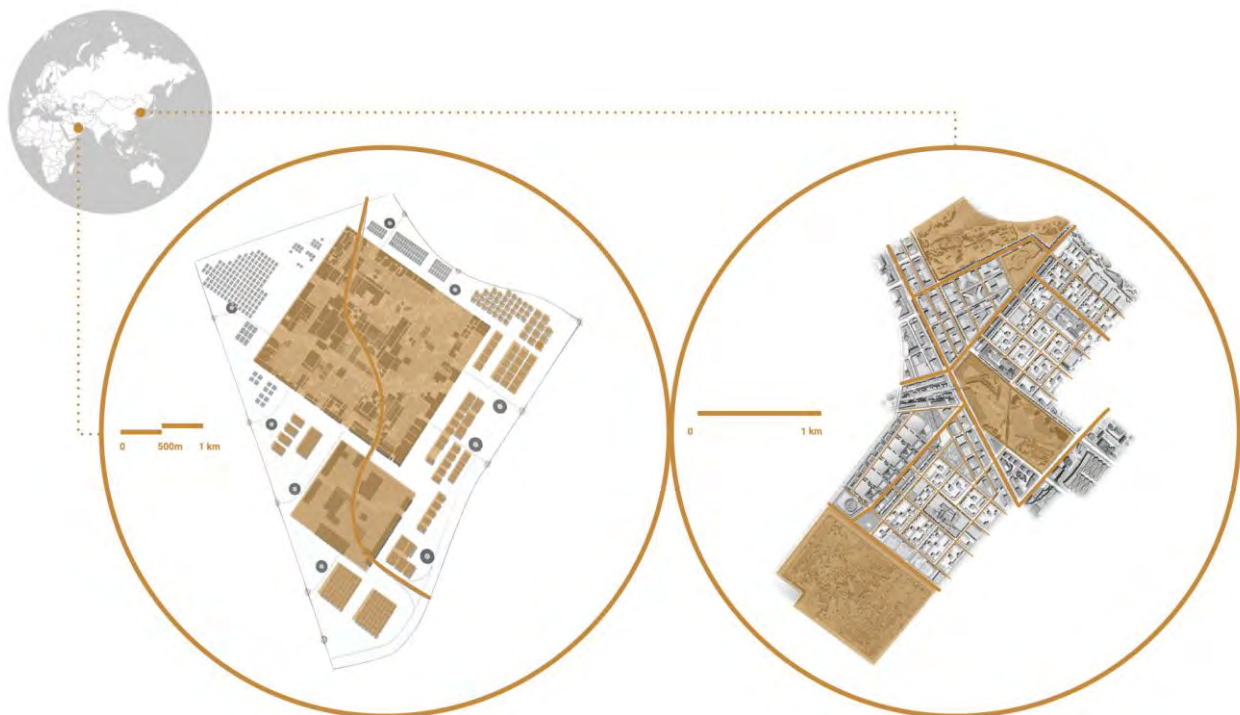
Questi ultimi sono pensati in modo omogeneo ma variabile, modificando il sistema di aggregazione, con come una costante la corte interna.

Molto importante è la caratteristica degli edifici, dotati di sensori e collegati tramite un sistema di *Internet of things* (IOT) che permette alla città di trasformarsi in un laboratorio 'real-time' attraverso il quale monitorare il comportamento dell'organismo urbano e valutarne la capacità di utilizzare le risorse a disposizione [Kherdeen 2016].

Il Masdar Institute of Science and Technology è un esempio realizzato di questo tipo di edifici ed è la prima università indipendente dedicata interamente alla ricerca sulla sostenibilità ambientale in collaborazione con il Massachusetts Institute of Technology di Boston.

L'energia consumata dalla città arriva in gran parte dalla centrale elettrica solare che si trova nella zona periferica a nord-est mentre una parte minore è ricavata dal sistema di pannelli solari distribuito sugli edifici.

New Songdo City (1996), situata alle porte di Incheon, è una città che nasce prevalentemente per iniziativa privata e segue il modello della strategia delle Zone Economiche Speciali (SEZ) integrando settori di ricerca e IT, utilizzando incentivi fiscali specializzati e licenze semplificate



4: Masdar a sinistra, Songdo a destra, un confronto planimetrico.

per attrarre investitori stranieri. Dal punto di vista formale lo sviluppo a griglia delle strade della città è interrotto da un percorso d'acqua sinuoso. Il tessuto urbano di Songdo si basa su famosi elementi urbani dei secoli precedenti. Un Central Park rivisitato, le piazze del quartiere di Savannah e un sistema di canali ispirato a Venezia compaiono tutti nel piano della città. La città è la manifestazione concreta della cultura tecnologica competitiva della Corea del Sud ed è una delle prime in cui i sistemi di informazione residenziale, medico e aziendale sono integrati in rete formando così un sistema a connessione totale: in questa città i cittadini possono così gestire e controllare le proprie abitazioni e gli uffici da un qualsiasi punto della città. All'interno della Central Business District si trova la G-Tower, il centro di controllo della città. Qui si materializza il cuore pulsante della città, la centrale di controllo dove tutte le informazioni confluiscono. Utilizzando una vasta rete di telecamere a circuito la G-Tower, tra altre cose, ha la capacità di monitorare il sistema di traffico della città, misurare le temperature degli edifici, monitorare sicurezza e i cicli dei rifiuti.



5: A sinistra: Songdo, vista del Central Park e del canale. Foto di Fleetham (CC BY-SA 4.0). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Songdo_IBD_Incheon_2014_HDR_2.jpg a destra Il Masdar Institute of Technology. Foto di Raphael Iruzun Martins (CC BY-SA 2.0). (<https://www.flickr.com/photos/rimcreation/26401733803/in/photostream/>)

Conclusioni

L'immagine delle nuove città di oggi è caratterizzata da un livello di complessità che non è mai stato raggiunto prima nella storia. Fino a un certo punto, la città in genere è riuscita a rispondere con una forma chiara alla società e a dare una risposta concreta alle richieste del potere. Oggi una forma di città unica e chiara nel suo impianto formale sembra non essere più in grado di rispondere a una società complessa adottando, quindi, una configurazione sempre più

frammentata e mutevole. Si potrebbe sostenere che il disegno delle nuove città stia assumendo forme sempre più sfocate e indistinte. Queste nuove città non sono più direttamente basate su funzioni e aspetti pratici, ma concepite sull'incorporazione di diversi sistemi. La visione di una forma di città predefinita rappresentata da un 'Master Plan' è respinta a favore di 'piani strategici' che prevedono modalità di sviluppo spaziale con 'futuri alternativi' e relative tempistiche e piani di investimento. Città coloniali, nuove capitali e città industriali pianificate furono spesso costruite su terre vergini; al contrario, le nuove città situate all'interno delle aree metropolitane non sono solo contigue alle città esistenti ma comprendono aree di dimensioni considerevoli. Oggi, la nuova città è insieme un compromesso tra tecnologia ed ecologia: la cosiddetta città smart usa la retorica della dematerializzazione e dell'efficienza per forse mascherare sorveglianza e controllo; d'altra parte, la retorica dell'eco-città sembra ricordare le ambizioni di Ebenezer Howard.

Bibliografia

- CARTA, S., GONZÁLEZ, M., QUINZII, C., TERNA, D. (2012). *The evolving shapes of New Towns*, in «Volume, City in a Box», n.34, pp. 96-97.
- CHALINE, C. (1985). *Les villes nouvelles dans le monde*, Parigi, PUF.
- The City After Chinese New Towns: Spaces and Imaginaries from Contemporary Urban China* (2019), a cura di A. Sampieri, Berlino, Birkhauser Architecture.
- GALANTAY, E.Y. (1975). *New Town. Antiquity to the Present*, New York, Braziller.
- HARTOG, H.D. (2010). *Shanghai New Towns: Searching for Community and Identity in a Sprawling Metropolis*, Rotterdam, 010 Publishers.
- IBRAHIM, I. (2015). *Livable Eco-Architecture, Masdar city case study for the Emirates*, in Atti del convegno *Urban Planning and Architecture Design for Sustainable Development*, Amsterdam, Elsevier Ltd.
- KEETON, R., PROOVOST, M. (2019), *To Build A City in Africa*, Rotterdam, NAI-010 Publishers.
- MITTNER, D. (2018). *New Towns: An Investigation on Urbanism*, Berlino, Jovis.
- SACCHI, L. (2019). *Il futuro delle città*, Milano, La nave di Teseo.

Sitografia

- https://www.academia.edu/25117909/Masdar_City_Oriental_City_of_the_Twenty-First_Century (luglio 2020)
- <https://ie.unc.edu/clean-tech-post/songdo-the-worlds-smartest-city/> (luglio 2020)
- <http://www.newtowninstitute.org> (luglio 2020)
- <https://population.un.org/wup/> (luglio 2020)
- <https://www.un.org/en/africa/osaa/pdf/events/20171208/linking2017.pdf> (luglio 2020)

Literary Language and Palimpsests of Chronometries: Representations of Urban Space in Bruno Schulz's Prose

ANCA MATYIKU

University of Cincinnati

Abstracts

Cities and territories are as much defined by the built as they are by the unbuilt, by what is visible and measurable and by the ephemeral and immaterial qualities of a locale. By examining portrayals of urban space in Bruno Schulz's fiction, I propose that literary language can operate as a medium for capturing the city as a palimpsest of chronometries, a mapping which renders both what the city is as well as the ways in which it persists in the imagination. This is important to an architectural study of place, which builds onto this multi-temporal image of the city to project possible futures.

Keywords

Representation, temporal scales, literary imagination.

Introduction

The incessant traces and erasures that accrue onto the fabric of cities are physical as well as temporal, at once photographable and invested with memory over time. These temporally-layered qualities of place are especially important facets to what in architecture is understood as a study of the context of a future design, yet they are difficult to capture in photographs, drawings and other traditional modes of representation.

This paper examines three distinct portrayals of market square in Bruno Schulz's autobiographical fiction in order to present literature and literary writing as a tactic of representation capable of capturing the city as a palimpsest of layered chronometries. Bruno Schulz was a Jewish-Polish author, essayist, and visual artists who published his prose in the 1930s. He is best known for his highly imaginative and richly textured short stories which are drawn from his childhood memories of Drohobycz, a provincial town in what was then the Austro-Hungarian Empire. Even though Schulz's prose is rooted in this particular place, Drohobycz emerges in the prose as an anonymous town that is virtually unattached to historical and political identities. Schulz's prose is also distinct in that it steps outside the linear structure of narrative and plot. His short stories are instead constructed as highly atmospheric fastidiously layered tableaux within which very little «happens» [Stala 1993, 57]. The result is a collapsed temporal linearity in which particular images of urban space are presented as rich stratifications of temporal scales, at once intensely absorbed in the fleeting, conditioned by cycles and repetitions of seasons, while also rooted in the unfathomable depths of geological time and the mythic foundations of the western imaginary.

I argue that in eschewing historical markers and narrative plotline, what comes forth is not so much what the locality itself *is*, but rather *how* language is able to construct a palimpsestic representation of place. I show that Schulz's temporally layered palimpsestic depictions of urban space expand the complex image of the city into a continuum that revisits temporal hierarchies, spanning from the minutely intricate to grand narratives, from the ephemeral to the geological, from personal memories to a collective imaginary. Overall, I argue that Schulz's prose demonstrates how language can operate as a medium of representation that is especially agile in capturing a multi-sensory, multi-temporal palimpsestic image of place.

Furthermore, I argue that a linguistically rendered representation is able to focus with much more specificity the lens through which it is constructed, while also brings forth the element of creative construction that inflects all representations of place.

1. Market Square in the Heat of an August Day

Schulz's attentiveness to the city as a palimpsest of chronometries is particularly pronounced in his depictions of market square, which figured strongly in his childhood memories: Schulz grew up in «the house on market square» as he often refers to it in his stories. We look to the short story «August» to examine a first description of market square:

Market Square was empty and white hot, swept by hot winds like a biblical desert. The thorny acacias [...] rustled their foliage in a theatrical gesture, as if wanting to display the elegance of the silver lining of their leaves [...]

The old houses, worn smooth by the winds of innumerable days, played tricks with the reflections of the atmosphere, with echoes and memories of colors scattered in the depth of the cloudless sky. It seemed as if whole generations of summer days, like patient stonemasons cleaning the mildewed plaster from old facades, had removed the deceptive varnish revealing more and more clearly the true face of the houses, the features that fate had given them and life had shaped for them from the inside. Now the windows, blinded by the glare of the empty square, had fallen asleep; the balconies declared their emptiness to heaven; the open doorways smelt of coolness and wine. [...]

One expected that, any minute, the Samaritan's donkey, led by the bridle, would stop in front of the wine merchant's vaulted doorway and that two servants would carefully ease a sick man from the red-hot saddle and carry him slowly up the cool stairs to the floor above, already redolent of the Sabbath. [Schulz 2008, 4-5]

Notice how much the image of this urban space unfolds in a particular moment: it is a hot sunny August day, in the heat of the afternoon. Imagine a photograph of this place at this moment in time. Then, notice how much more nuance the linguistic description confers on this scene. Through language, we observe that this image is set in time, almost more than it is set in space. The image also presents, in an almost didactic manner, a careful observation of how the space of the square engages a stratification of time and memory. It captures the multiplicity of temporalities that play out in a particular urban space, drawing out the chronometries that build up to a sensorially rich mapping of place: At the minutely immediate time scale, Schulz's language observes an abundance of ephemeral yet acutely tactile qualities such as the gestures of thorny acacias in the wind, the playful reflections of the atmosphere, the depth of the sky, the smell of the doorways, the empty balconies to which are attributed the character of exasperated declarations. At the time-scale of seasonal repetition Schulz observes the traces that are accrued over long durations in how the «houses are worn smooth by the wind». In comparing summer days with «patient stonemasons» Schulz is describing that the architectural make-up of the square absorbs the characteristics of their climate and their inhabitation: time itself is a builder that carries out constructions by accruing traces of actions and of sensibilities. In its most distant time scale, this passage from «August» reaches into the depth of a collective imaginary, by recalling the ancient biblical tale of the Samaritan's generous and selfless deed, as well as anticipating its repetition.

If we imagine again a photograph of the square in a hot August day, we note how much Schulz's carefully crafted literary depiction builds onto it with the sensorially-rich and fleeting nuances of this particular moment – the smells, sounds, temperatures, textures,

etc. These are the kinds of nuances that are important to the «sense of place» that so much preoccupies architects, yet they often remain poorly articulated in traditional representations of a site because they are difficult to grasp via visual forms of representation. Dolores Hayden has argued that even though these un-monumental and ephemeral aspects of a locale are inextricable to the character of place, they are too often overlooked. She argues that «[if] place does provide an overload of possible meanings for the researcher, it is place's very same assault on all ways of knowing (sight, sound, smell, touch, and taste) that makes it powerful as a source of memory [...]. [The] aesthetic qualities of the built environment, positive or negative, need to be understood as inseparable from those of the natural environment» [Hayden 1995, 18]. Schulz's portrayal of market square demonstrates precisely the power of the overlooked and un-monumental characteristics of urban space. In eschewing the overarching grand narrative of historical time, and by dwelling on temporal layers ranging from fleeting minutia to the timelessness of myth, Schulz, by way of literary language, also brings forth the multiple durations, temporal scales, and collective memories that unfold, thicken, and overlap to construct an image of place.

2. A Walk on Market Square in the Late August Afternoon

Our second image of market square takes place later on in the same story, when the midday heat has subsided. Schulz's narrator describes what is an otherwise unremarkable walk across the square:

On Saturday afternoons I used to go for a walk with my mother. From the dusk of the hallway, we stepped at once into the brightness of the day. The passersby, bathed in the melting gold, had their eyes half-closed against the glare, as if they were drenched with honey. Upper lips were drawn back, exposing the teeth. Everyone in this golden day wore that grimace of heat – as if the sun had forced his worshippers to wear identical masks of gold. The old and the young, women and children, greeted each other with these masks, painted on their faces with thick gold paint; they smiled at each other's pagan faces – the barbaric smiles of Bacchus [Schulz 2008, 4].

Schulz again fastidiously builds up a layered atmospheric image of a most prosaic occurrence: a walk along the sunny sides of market square during a late summer afternoon. At that particular moment, the heat and glare induce an atmosphere of torpid dizziness akin to inebriation. Schulz begins with a familiar bodily reaction to hot glare – the grimacing squint that one involuntarily adopts – and suffuses it with imagery that draws on the presence of the sun and its summer heat as it persists in a broader imaginary: sun worshipping, glistening gold which accentuates the dizzying fire of the late afternoon sun, dripping honey, pagan rituals. All echo a multitude of sensations including archaic agricultural celebrations that are made overt by eliciting Bacchus, the god of the grape-harvest, wine, and religious ecstasy whose thyrsus is also known to be dripping with honey. All these elements build onto and echo one another and make palpable the experience of a hot and glaring August sun, the sensation of a sweet intoxication that is similar to a torpid drunkenness.

Continuing with this particular image of market square, Schulz dwells for a moment on the walk itself:

Thus my mother and I ambled along the two sunny sides of Market Square, guiding our broken shadows along the houses as over a keyboard. Under our soft steps the squares of the paving stones slowly filed past – some the pale pink of human skin, some golden, some blue gray, all flat, warm and velvety in the sun, like sundials, trodden to the point of obliteration [Schulz 2008, 5].

ANCA MATYIKU

Under the near-blinding glare of the honey-soaked August sun, the elongated shadows of the late afternoon come into focus. When Schulz notes their play along the surface of the houses «as over a keyboard», he imbues this image with rhythm and musicality. Attention then shifts to the pavement, where one's squinting takes a soothing reprieve from the sun's glare in the flat velvety texture and the soft hues of the paving stones. Our gaze greets the geological memory embedded in paving stones, themselves bearers of traces of time's passage.

If we once again compare what would be a photograph of the square in an August late-afternoon, we notice how much this Bacchus-laden mythic imagery depends on language as well as a common cultural imaginary. Because this is not something captured by a photograph it makes it obvious that this particular representation of place is, at least in part, creatively constructed. Even a photograph will be framed in such a way as to include certain elements and omit others which suggests that representations of place are always mediated, and to a certain extent are creatively constructed. Similarly, when an architect studies a site, they focus on elements that are important to a particular architectural project – they prioritize certain aspects of a place while they omit others. In other words, the «site» is not passive but is actively *constructed* in preparation for an architectural project [Mead 2016, ix]. Tactics for representing and distilling a site – such as maps and photographs – not only express knowledge about a particular place, but they also crystalize it: in every act of representation there is a creation, or rather a re-creation of the site with respect to those qualities that are vital to the intentions (or intuitions) leading to the future architecture. When Schulz build up his images of the square, he also focuses on particular elements. Yet his linguistically constructed imagery, is also able to layer in a whole constellation of qualitative nuances – as noted in the iconography surrounding Bacchus. This connects to a cultural memory that is otherwise un-photographable, yet brings in, a very specific nuance and focus to this image of market square. In other words, literary language is shown to construct an image of place that is even more specific to its author's intentions. If an architect constructed this particular image of the square with a future project in mind we could speculate that this project might have been a winery or a restaurant – for which the late afternoon hour is important. The important point however is not *what* is presented but rather *how* the image of the urban square is constructed. Schulz's passage is exemplary of how one might leverage creative language to achieve an image of place that is attentive, focused, and highly specific to the intentions of its maker; an image that is able to focus with equal intensity on fleeting moments as on the unfathomable depths of a cultural imaginary, and all the temporal scales in between.

3. Fresh Beginnings in the Silent Tribunal of Market Square

We examine a third depiction of market square which takes place during an early spring afternoon, around the time of Easter. From the second-floor window of his home, the first-person boy narrator is observing that Shloma, the town's petty criminal, is alone in the square. He had just stepped out of the barber's shop, not long after his usual spring-time release from prison where he spends his winters:

That afternoon, the large, empty square] seemed shaped like a gourd; like a new, unopened year. Shloma stood on its threshold, gray and extinguished, steeped in blueness and incapable of making a decision that would break the perfect roundness of an unused day. Only once a year, on his discharge from prison, did Shloma feel so clean, unburdened, and new [...]. He stood at the edge of the day and did not dare cross it, or advance with his small, youthful, slightly limping steps into the gently vaulted conch of the afternoon. A translucent shadow lay over the city. The silence of that third

hour after midday extracted from the walls of houses the pure whiteness of chalk and spread it voicelessly, like a pack of cards [Schulz 2008, 136].

To the layered chronometries we have noticed thus far, this image adds the intimate interior time of the individual, in our case Shloma. We notice again the square depicted in a highly specific moment in time which, the reader is told, repeats once a year. The premise of this image is Shloma's experience of the empty square, which on that particular day was for him like an offering of a fresh start. The language builds up an atmosphere of hopeful anticipation that is tainted with hesitation: it is as if the square is a quiet tribunal and it is already passing judgement on the inevitable repetition of another winter's prison sentence. This ambivalent sense of hope reflects Shloma's inner experience as he is traversing not only the square itself but the temporal continuum between past, present and future—between what has repeatedly happened (petty crime) and what is bound to repeat (the prison sentence). Schulz builds this highly specific atmosphere via language that notices how the architecture of the square corroborates this experience: The silence, or perhaps that particular hour extracts «the pure whiteness of chalk» characteristic of the walls of houses. This paints an aura of forgiveness and renewal that come with Easter. Yet this purity is chalky, powdery and like the thief's integrity, threatens to disintegrate. Furthermore, it is being spread «like a pack of cards». All at once this brings to the fore an ambivalent mixture of memory associations: a dealing-out of fate or of chance; a fortune-teller's divination or a gambler's game. Schulz's literary language thus layers in the particular day and time that is set within the ritual of Easter, with a collective imaginary of spring renewal. This is further layered with the intimate time felt by Schloma in his encounter with the square, a personal diaphanous time in which hope, anticipation, hesitation dilate the metered time of a walk across the square into an expanded temporal continuum projected towards the future.

This third image demonstrates how, in comparison to a photograph of the same space, language can bring forward this intimate interiority of a particular person, which also has the potential to be extended to a particular community such as those that are stigmatized and marginalized. It is also able to capture, with more agility than a photograph, ambivalent, contradictory attitudes towards a particular situation—such as the empathy mixed with resentment one feels for the thief; Schloma's hope for the future mixed with the resignation of a fate he has not been able to yet escape. Such murky irreconcilable dynamics between of socio-political values and aspirations are often at the very core of why architecture is needed. These dynamics are difficult to navigate through visual modes of representation, but as we have seen, can be engaged via literary language. In noticing how these ambivalent attitudes can be extracted from the existing qualities of the urban space – the unburdened, round blueness, the chalky silence of the houses – the image of the space is once again both attentive to what's already there, and creatively re-constructing a representation of the square through the lens of a highly specific focus.

Conclusion

In comparing Schulz's depictions of market square with hypothetical photographs of the space, we have observed how Schulz's literary language brings forward a palimpsestic image of the city. I have shown that such linguistic representations are able to capture how cultural and personal histories are entangled with natural history, and with the cyclical and repeatable chronometry of climate and seasons. Through the medium of language, Schulz's prose has been shown to capture the immaterial aspects that come to bear on the material culture of a place and are intrinsic in the way an urban space not only *is*, but how it persists in

ANCA MATYIKU

the memory, and how it participates to a collective imaginary. Physically enduring aspects of the urban fabric are expanded within a layering of chronometries that are immersed in a rich synesthetic mapping of sounds, temperatures, humidity, smells, reflections, and sensations that build up a tactile representation of the city. By calling on allusions to ancient myths and tales, Schulz's urban spaces are further layered with the timelessness of a collective memory that transcends measurable time.

If we read Schulz's prose with the eye of an architect, we could say that the literary imagination offers a way of seeing the context of a future architecture such that it brings forth the imaginative potential that arises out of the very fabric of everyday reality. If we reflect on the fact that the three images we examined describe the exact same space yet they are so very distinct from one another, we notice just how active this creative element has been in constructing the three distinct yet intensely layered representations of urban space. This demonstrates that literary language in fact emphasizes *and* propels the creative aspect of representation: choices are made in both what is represented and the words deemed appropriate to represent it, which has led to highly specific images of the city. In other words, linguistically constructed images of the city do more than describe what's there: they are suggestive of qualitative, atmospheric, and spatial opportunities. Thus we can say that by *drawing out* and *drawing on* the palimpsestic reality of place, linguistic forms of representation come pregnant with possibilities for future architectural interventions.

Bibliography

- BAUDOIN, G. (2016). *Interpreting Site*, New York and London, Routledge.
- HAYDEN, D. (1995). *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, London, MIT Press.
- MEAD, C. (2016). *Foreword*, in *Interpreting Site*, edited by G. Baudoin, pp ix-xi.
- SCHULZ, B (Trad. en., 2008. *The Street of Crocodiles and Other Stories*, London, New York, Penguin Books).
- STALA, K. (1993). *On the Margins of Reality: The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.

Palinsesti materiali e immateriali per la riconfigurazione di una città priva di sembianze storiche

Palimpsest: material and immaterial reminiscences for the reconfiguration of a city without historical features

CATERINA PALESTINI

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Abstract

Il contributo propone l'anamnesi di una città che esteriormente non mostra la sua storia, negata da processi evolutivi che hanno trasformato profondamente le sue connotazioni originarie stravolgendole, occultandole nell'attuale struttura urbana. Il problema di come far riemergere visivamente i segni del passato si è posto più volte nello studio di Pescara, città adriatica ricostituita nel 1927 dall'unione di due borghi situati sulle sponde dell'omonimo fiume che segna il suo destino e la sua antica genesi. Osservando la città attuale è difficile immaginare che essa possa aver avuto un impianto storico rilevante. Gli interrogativi che si pongono su come comunicare e far riemergere il patrimonio storico cancellato dalle mutazioni urbane, trovano risposte nella ricomposizione delle impronte materiali e immateriali, dedotte da documenti, narrazioni, immagini che contribuiscono a riconfigurare una memoria visiva desunta dalle reminiscenze del passato rapportate alla città attuale.

The contribution proposes the anamnesis of a city that externally does not show its history, denied by evolutionary processes that have profoundly transformed its original connotations, distorting them, concealing them in the current urban structure. The problem of how to visually re-emerge the signs of the past has arisen several times in the study of Pescara, an Adriatic city reconstituted in 1927 by the union of two villages located on the banks of the homonymous river that marks its destiny and its ancient genesis. Observing the current city it is difficult to hypothesize that it may have had a significant historical structure. The questions that arise on how to communicate and bring out the historical heritage erased by urban mutations, find possible answers in the recomposition of material and immaterial impressions, deduced from documents, narrations, images that help to reconfigure a visual memory drawn from the reminiscences of the past related to the current city.

Keywords

Città, storia, rappresentazione.

City, history, representation.

Introduzione

Le città viste dall'alto permettono di cogliere in uno sguardo d'insieme l'impianto conformativo, mostrano con chiarezza la struttura urbanistica nel contesto ambientale. Nel caso in questione l'elemento che connota il centro Adriatico è la sua atavica connessione con il bacino fluviale in prossimità dello sbocco nel mare che ne decreta la nascita e le successive evoluzioni urbane. L'estuario dell'autoctono fiume Aterno, successivamente denominato Pescara, stabilisce la proiezione di Ostia sul litorale Adriatico il cruciale punto di snodo, commerciale e marittimo che ha determinato l'ubicazione dell'antica *Ostia Aterni*. Quest'ultima posizionata in adiacenza con

CATERINA PALESTINI



1: Localizzazione di Ostia Aterni nella Tavola Peutingeriana, sec. XIII; primo nucleo fortificato della città ritratto dal Piri Reis, sec. XVI; veduta di Egnazio Danti Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, sec. XVI.

la foce contrassegnava anche l'intersezione di due grandi arterie storiche, la Claudia-Valeria perpendicolare alla costa e la Flaminia parallela ad essa, da questi tragitti avvenivano gli scambi con il Mar Adriatico, Mediterraneo e con la penisola Balcanica. Verosimilmente da questi luoghi l'imperatore Diocleziano salpava per raggiungere la sua domus di Spalato sul fronte opposto, nella costa Croata, come evidenziato nella tavola Peutingeriana.

La strategica posizione territoriale determina così la costituzione del primitivo impianto romano che si estendeva ai margini del fiume, proseguendo fino alla sua paludosa immissione nel mare. L'importanza del luogo è confermata dalle successive costruzioni fortificate raffigurate nella simbolica veduta di Piri Reis e da Egnazio Danti nel 1585, nella galleria delle carte geografiche in Vaticano. Anche la Piazzaforte, realizzata a partire dal XVI secolo, ingloba il fiume al suo interno potenziando le mansioni del suo acquitrinoso delta che si trova ad assolvere le funzioni di scalo marittimo e baluardo difensivo del Regno di Napoli. L'obiettivo del contributo è quello di rintracciare il palinsesto della città, far riemergere i segni ormai illeggibili del passato annullati dalle drastiche trasformazioni, analizzando le labili tracce dissimulate dalle stratificazioni del tempo che possono palesarsi, perlomeno visivamente, attraverso le memorie storico-iconografiche dedotte da una lettura analitica e per immagini.

1. Dal presente al passato: le sinopie della città

La conoscenza del passato prende l'avvio dallo stato di fatto, da ciò che oggi possiamo tangibilmente osservare cogliendo gli aspetti che permettono di evidenziare le metamorfosi, rintracciare i segni infusi nella morfologia urbana, trovando dei punti fissi da cui iniziare il processo analitico che, a ritroso nel tempo, possa guidare la ricollocazione dei tasselli desunti dalle fasi storiche. Il fiume nel suo ruolo di elemento fondativo inamovibile può offrire chiavi di lettura temporali, stabilendo un termine di paragone permanente che, come in un puzzle, permette di ricollocare i layers delle stratificazioni, delle fasi di mutazione del contesto fluviale e urbano. Le relazioni generate tra le due sponde del fiume connotano di fatto l'evoluzione della città che dal nucleo romano: costituito da torri di guardia, magazzini e costruzioni mercantili disposte in forma trapezoidale tra le paludi costiere; al suo declino nel periodo medioevale, quando sotto i longobardi assume il nome di *Piscaria* in relazione alla presenza di attività ittiche; alla fase di ripresa rinascimentale con l'assunzione della funzione difensiva, ruotano sempre intorno all'ubicazione dello sbocco fluviale sull'Adriatico. L'assetto fortificato, posto a segnare il limite interno tra l'Abruzzo 'Ulteriore' che definiva a nord il confine con lo Stato Pontificio protetto dalla fortezza di Civitella del Tronto e quello 'Citeriore'



2: Ricostruzione planimetrica dei tracciati di Ostia Aterni; della fortezza borbonica e attuale ricollocazione dell'impianto difensivo nel tessuto urbano contemporaneo.

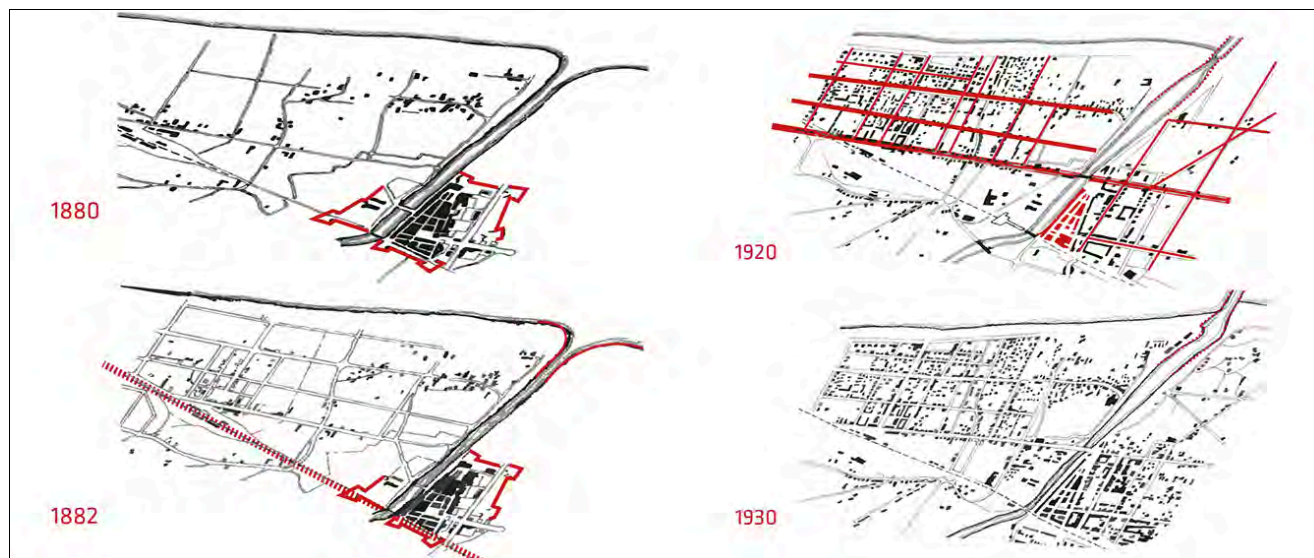
a sud che proseguiva fino alle terre di Capitanata, costituiva il fulcro principale di un labile sistema difensivo presidiato da torri costiere. [Palestini, Basso 2018, 1045-1052]

La costruzione della fortezza, voluta da Carlo V d'Asburgo per ostacolare le scorrerie dei turchi sulla piatta distesa Adriatica e i frequenti gli attacchi dei pirati saraceni, fu eretta 'a cavallo' del fiume su progetto di Gian Tommaso Scala con una forma di pentagono irregolare dotato di sette bastioni laceolati [Pessolano 2006, 41-46].

La struttura racchiudeva al suo interno il corso d'acqua navigabile e scomponeva l'impianto pentagonale in due settori: quello di destra, nel lato sud, di maggiori dimensioni demarcato da cinque bastioni posti ai vertici della piazzaforte includeva il borgo che ricalcava i tracciati preesistenti, confermati dai margini trapezoidali ereditati dagli antichi abitati di 'Aternum' e 'Piscaria'. La porzione di sinistra aveva al contrario un ruolo più funzionale di difesa, ricomponendo il perimetro fortificato offrendo un rinforzo all'apparato militare con altri due bastioni a 'tiro incrociato' collocati a settentrione a difesa della 'doganella' e della caserma d'armi; nelle mappe storiche appare sgombra per lasciare spazio alle manovre delle guarnigioni e all'assolvimento delle mansioni commerciali di carico e scarico delle merci.

La Real piazza di Pescara, attraversata dal fiume e circondata dalle sue acque convogliate nel fossato posto all'interno del perimetro fortificato, rappresentava come testimoniato dalle mappe militari, una delle quattro piazze d'armi principali del Regno di Napoli, insieme alle fortezze di Capua, Gaeta e Reggio Calabria [Alfano 1798, 12]. Nel corso dei secoli furono eseguiti diversi interventi migliorativi dell'apparato difensivo, tendenti all'adeguamento del cruciale presidio bellico, realizzati nel corso del Settecento fino alla prima metà dell'Ottocento, momento in cui si avvia il processo di dismissione. Il compito che la strategica piazzaforte assolveva era quello di prima difesa dagli attacchi provenienti dal mare, di sbarramento verso l'entroterra, di riparo militare, commerciale e doganale. Un appoggio bellico per le truppe, per approvvigionamento di viveri e armi da smistare con rapidità in caso di assedio, in realtà di protezione più che del singolo borgo dei territori interni e limitrofi. I collegamenti tra le due parti avvenivano attraverso ponti, uno in pietra risalente al periodo romano, un attraversamento centrale sostenuto da barche e altri minori in legno posti su di terrapieni vigilati dai possenti bastioni. I viandanti che volevano oltrepassare il fiume dovevano servirsi di sentieri perimetrali posti alla base delle mura e pagare la gabella per passare dall'altro lato. L'abitato come anticipato era concentrato essenzialmente sul lato destro del fiume, strutturato con edifici bassi, defilati dalla cinta fortificata, la forma trapezoidale è tutt'ora individuabile

CATERINA PALESTINI

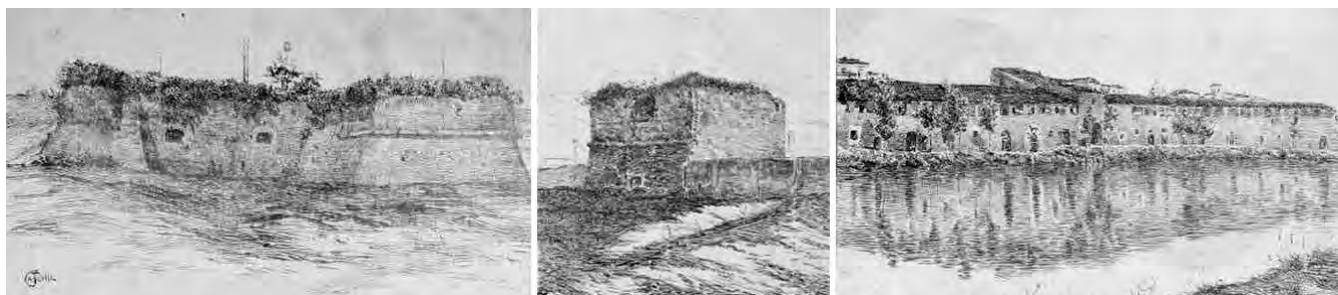


3: Schema trasformazioni urbane, dalla città fortezza allo sviluppo urbanistico contemporaneo.

nell'impianto del nucleo di Porta nuova e nel l'attuale toponomastica che rievoca le preesistenze storiche confermando la denominazione via dei Bastioni e via delle Caserme. Quest'ultima fiancheggia il fiume su cui prospetta ancora un lungo caseggiato, riadattato e attualmente adibito a 'Museo delle Genti d'Abruzzo', addossato alle precedenti fortificazioni impiegato in periodo borbonico come 'bagno penale', un carcere dove i detenuti morivano non solo per le pene inflitte, ma anche per la malaria presente dall'area golenale e per le inondazioni, come narrato da molti prigionieri, tra questi il maresciallo Gioacchino Murat nel 1806 e successivamente il patriota Clemente De Caesaris che lo definisce il 'sepolcro dei vivi' [Polacchi 1961, 1152].

Nell'abitato vi erano due piazze una a levante, attuale piazza Unione, e una ponente, attuale piazza Garibaldi, semplici edifici civili, religiosi e militari. Nelle planimetrie storiche è indicata la presenza di monasteri, oggi scomparsi, e di chiese come quella di San Cetto, patrono della città e del Rosario che sono state riedificate con uno slittamento su via dei Bastioni. In particolare la Cattedrale di San Cetto è stata ricostruita negli anni trenta, su progetto di Cesare Bazzani, ribaltando la posizione della precedente cappella del SS. Sacramento, a sua volta fondata sulla preesistente struttura di Santa Gerusalemme di impianto romano.

Il percorso centrale del tridente viario è costituito dall'attuale Corso Manthonè la strada in cui sorgono le case storiche della città, tra queste quella di Gabriele d'Annunzio e Ennio Flaiano. Sull'altra sponda come accennato si trovavano la caserma di cavalleria dotata di un ampio spiazzo per le esercitazioni, oggi sede demaniale della caserma di Polizia che include al suo interno anche l'antica cappella dedicata alla Madonna del Carmine, e nella zona denominata Villa Rampina, attualmente Rampigna, erano collocate due case per soldati [Pessolano 2006, 56]. Queste sintetiche notazioni sono essenziali per ricollocare le stratificazioni del passato rispetto alla città contemporanea, per riposizionare l'impronta dell'antica fortezza, effettuata attraverso gli studi storici e l'ausilio delle testimonianze archeologiche [Staffa 1991, 201-312]. L'obiettivo del contributo è quello di far riemergere mediante le immagini ciò che è scomparso, [Potenza 2015, 39-65] in tal senso gli elaborati grafici mostrano una schematica ipotesi ricostruttiva dei luoghi proiettati sulla città attuale.



4: Memorie grafiche, i ruderi del fortilizio e del carcere borbonico ritratti da Tommaso Cascella in "Pescara e Gabriele d'Annunzio" Pescara Stabilimento Tipografico Camillo Zazzetta 1904.

2. Trasformazioni e memorie

Le prime trasformazioni urbane si legano alla costruzione degli impianti ferroviari del 1862 che intersecano la struttura fortificata determinando l'abbattimento di alcuni tratti delle mura di cinta. La fortezza era ancora integra nel 1860 quando il re Vittorio Emanuele II, di passaggio per il noto incontro con Garibaldi a Teano, la visitò pronunciando la famosa frase 'Oh, che bel sito per una grande città' poi effigiata sulla Torre comunale, decretando così l'assenso per la sua demolizione in favore di una più rapida espansione urbana.

Il dinamico ampliamento della città verso il lato nord del fiume, nella più libera distesa litoranea di Castellammare, fu una diretta conseguenza della realizzazione dell'infrastruttura ferroviaria e della localizzazione della stazione che si poneva come elemento cerniera tra la linea adriatica Ancona-Foggia e la linea interna in direzione Roma.

L'ampio spazio di cui disponevano i depositi delle locomotive e gli scambi, accrescono le potenzialità dello scalo e delle attività commerciali ad esso collegate definendo un maggior aumento demografico ed edilizio dell'area di Castellammare, favorita anche dal nascente turismo balneare che inverte il processo di crescita dei due nuclei posti sulle sponde del fiume, riuniti in unica città nel 1927 [Bianchetti 1997, 75].

Il confine delle antiche mura fortificate e della palude delle Saline che si estendeva fino all'area della Pineta, limitò l'ampliamento della porzione sud rallentandola rispetto a quella della sponda limitrofa che nel frattempo aveva indirizzato lo sviluppo costiero.

Nel 1882 venne approvato il primo piano regolatore che prevedeva la distribuzione di spazi pubblici, l'ammodernamento delle vie di comunicazione e l'abbattimento di altre porzioni della fortezza per ricavare nuovi settori di espansione urbana. I bastioni e le cortine vennero così definitivamente demoliti, interrati o inglobati nelle nuove costruzioni come testimoniato da ritrovamenti archeologici. In alcuni casi vennero impiegati per realizzare fondamenta di nuove strutture come quelle su cui poggiano rispettivamente il ponte Risorgimento e il vecchio ponte ferroviario. Quest'ultimo inaugurato nel 1893 fu costruito in prossimità del luogo in cui sorgeva quello in pietra del periodo romano utilizzando come appoggio un tratto del bastione di Sant'Antonio.

Nel primo ventennio del Novecento il processo di demolizione delle mura della fortezza e di espansione del centro abitato era pressoché compiuto, la città aveva occultato la sua storia, le uniche tracce che rimanevano erano ruderi dissimulati nel tessuto urbano, nelle conformazioni dell'impianto primigenio.

A questo punto si innestano le memorie, quelle narrate negli scritti dannunziani, quelle iconografiche dei disegni di Tommaso Cascella, quelle delle cartoline e delle foto d'epoca che mostrano brani di storia legati agli eventi come quello della Settimana Abruzzese con le paranze sul fiume in ricordo del suo indelebile rapporto con la città.

CATERINA PALESTINI



5: Foto d'epoca con il carcere borbonico e le paranze sul fiume tra gli alberi chiappini e le tamerici.

3. Palinsesti immateriali

Ciò che non è più visibile rimane nel vissuto nelle percezioni intangibili che offrono una chiave di lettura a supporto delle mutazioni materiali subite dalla città. Una peculiare occasione nella ricerca in questione è rappresentata dalle narrazioni di Gabriele d'Annunzio che riferisce gli scenari della sua terra, del borgo nativo usandoli come ambientazioni delle sue opere. I luoghi d'origine ispirarono le prime raccolte letterarie come *Primo Vere* che segnò il debutto di d'Annunzio nella poesia nel 1878 e nel 1882 *Terra Vergine* che lo introdusse nella prosa, seguirono le *Novelle della Pescara* pubblicate nel 1902 e le opere teatrali *La figlia di Iorio* del 1903 e *La fiaccolata sotto il moggio* del 1905. In particolare il fiume, le reminiscenze della fortezza e del vecchio borgo appaiono nei racconti che illustrano un passato cancellato dalle trasformazioni, ma carico di valenze immateriali utili per riconfigurare visivamente l'immagine storica originaria, per farla trapelare nel presente. Il fiume compare nelle esposizioni dannunziane suo ruolo primigenio «Gli alberi s'inclinavano in attitudini pacifiche alla contemplazione delle acque. Quasi un respiro lento e solenne emanava dal sonno del fiume sotto la luna» [D'Annunzio 1902, 340] nei ricordi «nella scorsa notte quanti pensieri, quanti ricordi, quanti sogni, quanti rimpianti che avevan tutto il sapore dolciastro e salmastro della Pescara alla sua foce» nelle visioni «m'apparve il bel fiume ove nato fui di stirpe sabella, Aterno di rossa corrente cui cavalca il ponte costruito di carene di travi d'ormeggi, spalmato di pece, in vista al monte nevoso che ha forma d'ubero pieno» [D'Annunzio 1879, 122].

Nel «*Notturmo*» scritto nel 1916, nel periodo in cui il poeta era temporaneamente immobile e cieco per via di un grave incidente aereo, emergono i ricordi d'infanzia che esprimono con grande carica emotiva e rievocativa i luoghi vissuti. «Le mura di Pescara l'arco di mattone, la chiesa screpolata, la piazza con i suoi alberi patiti, l'angolo della mia casa negletta. È la mia piccola patria. ... È sensibile come la mia pelle ... quel che è vecchio mi tocca, quel che è nuovo mi ripugna» [D'Annunzio 1916, 253]. Nelle *Novelle dannunziane* oltre alle evocazioni poetiche ci sono riferimenti a storie realmente accadute come nella *Guerra del ponte* che descrive la diatriba tra i due borghi posti sulle rive del fiume, tra Pescara e Castellammare Adriatico, per il ponte di legno che permetteva il collegamento tra le sponde. I racconti offrono descrizioni che lasciano immaginare l'aspetto e le modifiche avviate alla fine Ottocento in *Veglia funebre* Castellammare viene presentata come una ridente cittadina costiera molto più attenta alle esigenze della nuova società borghese, provvista di moderni stradoni, Corso Umberto I, Corso Vittorio Emanuele II, Piazza Umberto I e della nuova stazione ferroviaria con un'economia fiorente e vitale, a differenza della vecchia Pescara ancora legata alla città caserma che capovolge il destino storico del borgo rendendolo un quartiere bloccato rispetto allo sviluppo urbanistico. Ai racconti dannunziani si aggiungono le testimonianze iconografiche, i disegni di Basilio e Tommaso Cascella, di Francesco Paolo Michetti che ritraggono i contrafforti diruti, il

fiume, le paranze alla foce ormeggiate tra gli alberi chiappini e le tamerici. Tommaso Cascella nel volume 'Pescara e Gabriele d'Annunzio' [Cascella 1904, 11-19] rappresenta ciò che resta della fortezza, la caserma borbonica con il suo lungo fronte sul fiume, il ponte di ferro, gli scorci della vecchia Pescara, gli stessi narrati dal poeta che insieme alle altre illustrazioni e cartoline d'epoca, permettono oggi di effettuare confronti di ricomporre i palinsesti per riconfigurare l'immagine della scomparsa città piazzaforte.

Conclusioni

Le metamorfosi subite dalla città generano stratificazioni materiali e culturali che seppur apparentemente invisibili riemergono attraverso l'analisi delle memorie narrate, vissute e rappresentate. Tradotto in disegno potremmo ribadire l'analogia dei layers che si sovrappongono componendo i molteplici aspetti che definiscono le trasformazioni generate con il mutare dei luoghi nel tempo, occorre quindi spegnerne alcuni e accendere altri per far riapparire ciò che è stato occultato. La rappresentazione nel suo intrinseco ruolo di mettere in scena qualcosa che non è presente consente di visualizzare, mediante confronti e riconfigurazioni grafiche, realtà passate apparentemente inimmaginabili come nel caso delle memorie storiche di Pescara. Il processo rappresentativo della realtà introduce immagini comparative indirizzando letture alternative capaci di svelare un "reale" precedente, anteriore al presente. La distinzione tra la visualizzazione di una realtà materiale e un'immagine riconfigurata attraverso il processo conoscitivo che va a ritroso nel tempo è ben specificata da Hans Belting che spiega il meccanismo evocativo contenuto nella rappresentazione «quando cerco di evocare Piazza San Marco a Venezia l'immagine che compare è quella che la mia memoria è capace di creare sullo schermo della mia mente, ma questa immagine nessuno può vederla né prenderla e sono incapace di renderla senza fare una descrizione verbale o grafica che sarà molto povera perché non renderà mai conto di quello che credo di avere nella mia mente» [Belting 2005, 302-19]. In conclusione l'obiettivo è quello di far riemergere dei flash evocativi riconfigurati sulla base delle analisi condotte che uniscono le informazioni dedotte dai differenti linguaggi espressivi mettendoli a confronto attraverso visioni comparative.

Bibliografia

- ALFANO, G.M. (1798). *Istorica descrizione del regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, Manfredi, p. 12.
- BIANCHETTI, C. (1997). *Pescara. Le città nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, p. 75.
- D'ANNUNZIO, G. (1879). *Primo Vere*, Chieti, Carabba, ed. Anastatica 2013, p. 122.
- D'ANNUNZIO, G. (1902). *Le novelle della Pescara*, Milano, Treves ed. 1912, p. 340.
- D'ANNUNZIO, G. (1916). *Notturmo*, Milano, Treves, p. 253.
- CASCELLA, T. (1904). *Pescara e Gabriele D'annunzio*, Pescara, Zazzetta, pp. 11-19.
- BELTING, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in «critical inquiry», Vol. 31, No. 2, pp. 302-319.
- PALESTINI, C., BASSO, A. (2018). *Sistemi fortificati dell'Adriatico centrale: indagini storiche, rappresentazioni contemporane e ricostruzioni digitali*, in *Fortmed Defensive Architecture of the Mediterranean*. Vol IX, Torino, ed. Politecnico Torino, pp. 1045-1052.
- PESSOLANO, M. R. (2006). *Una fortezza scomparsa. La piazzaforte di Pescara fra memoria e Oblio*, Pescara, Carsa, pp. 41-46.
- POLACCHI, L. (1961). *Da Melchiorre Delfico a Clemente de Caesaris: storia politica e letteraria del risorgimento in Abruzzo, sulla base della Fortezza di Pescara: 1798-1860*, Urbino, Steu, p. 1152.
- POTENZA, R. (2015). *La fortezza di Pescara ricostruita in Pescara e il suo doppio*, Pescara, Carsa, pp. 36-65.
- STAFFA, A. (1991). *Scavi nel centro storico di Pescara, 1: primi elementi per una ricostruzione dell'assetto antico ed al tomedievale dell'abitato di 'Ostia Aterni-Aternum'*, in *Archeologia Medievale*, XVIII, Firenze, All'insegna del Giglio, pp. 201-312.

Preludes in surveying and drawing digital culture in geometric principles in the Treatise of Abraham Bosse

NICOLA PISACANE, ALESSANDRA AVELLA

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

This paper analyzes some planches attached to the 'Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture e Sculpture' (1665) by Abraham Bosse. Specifically, the research focused on the planches that illustrate and describe the preliminary survey's methods for the perspective drawing of both urban area and architectures, as well as of the human body, also in relation to digital culture specific methods and techniques of the survey, of which they are an ingenious anticipation.

Keywords

Survey, perspective, treatise.

Introduction

In this paper some drawings attached to the *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture e Sculpture* by Abraham Bosse (French engraver of the seventeenth century. Tours, 1604 – Paris, 1676) are analyzed and discussed. In the Treatise, published in 1665 in Paris and written for educational purposes, the author studies the Geometry in general and the Perspective in particular through a sequence of images with caption, privileging the illustration for the description of the method adopted for geometric construction of the perspective. Certainly, the geometric-perspective theories of Girard Desargues (French mathematician and engineer, who is considered one of the founders of projective geometry. Lyon, 1591 – 1661) published in his *Brouillon Project* (1640) influenced Bosse's method for constructing perspective in his drawings. The theoretical French of the engraving, in fact, was the principal disseminator of the theories of Desargues in his writings and within the *Académie Royal de Peinture et Sculpture*.

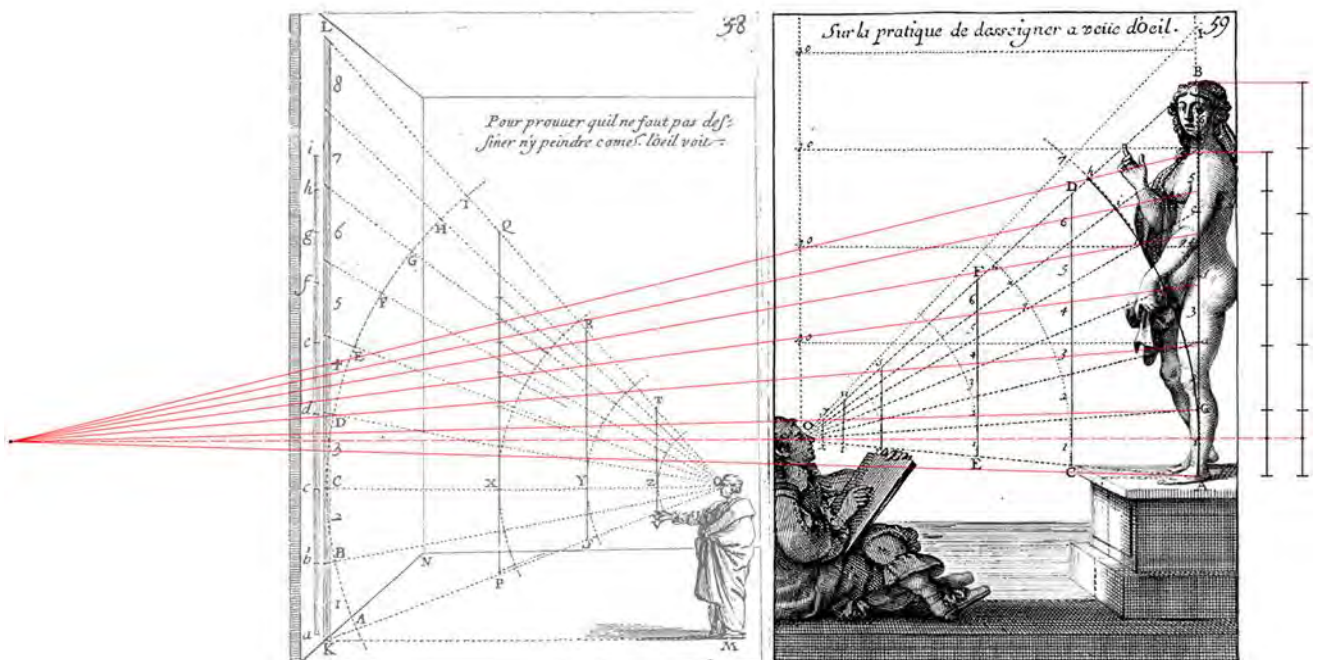
Bosse's Work is included in the copious number of manuals and tables, published since the sixteenth century, which illustrate the correct use in the Drawing of the projective theories of that period. This shows that the solution of the perspective problem and the related geometric implications are a topic of such cultural and scientific-artistic importance as to interest the great masters of the Renaissance until up to the codification of projective theories which will begin in the eighteenth century. The innovation, the simplicity, the rapidity of learning and the universality features of the geometric language of the Desargues's projective theories make them applicable in different fields, so as to become the theoretical model adopted by Poncelet to formulate the universal properties of the homological figures for the constructive procedure of the perspective. The drawings by Abraham Bosse graphically illustrate the few geometric rules to draw in perspective «real objects, or in drawing, with their proportions, measurements, distances, without using any point that is outside the field of the work», as in the title of the Work by Desargues. In particular, this analysis studies the *planches* and their descriptions on the preliminary survey of the perspective representation of portions of territory and urban area as well as of the human body. The author illustrates and describes

survey's instruments and methods used through traditional and instrumental procedures based on common principles, regardless of the scale of representation, the type and size of the object to be represented.

1. Materials and methods

This paper studies the surveying and representation processes described by Bosse analyzing some selected *planches*. The *planches* analysed were selected within the large corpus of images in the work among those that describe the preliminary survey's methods to drawing in perspective of both urban area and architecture, as well as the human body. In particular, *planches* 44 and 45 describe the survey of horizontal and elevation dimensions of an open space within which all points are accessible, as indicated in the title of the same table; *planches* 46, 47 and 48 described an open space, but with a greater size than the previous ones, where the points to be detected are inaccessible. For the survey of inaccessible points, the author introduces the use of an instrument that describes in *planche* 47. Similarly, *planche* 61 concerns the survey of the head by calculating the position of some points on it, through an instrument described by the author. *Planches* 62 and 63 extend the survey to the entire human body, represented through synthetic model proportionally divided into six modules assuming the length of the 'foot' as the base dimension. Even in this case the survey is conducted by calculating the coordinates of the nodes of the real analogical 3D model through an instrument described and represented in detail in *planche* 63.

If the *planches* above described are all descriptive of instrumental techniques for surveying at the different scales, in some *planches*, including 58 and 59, the author illustrates a method for quickly surveying based on principles of optics and perspective. Well aware of the differences between the image perceived through the view and that built geometrically the perspective construction, Bosse titled the same *planche* 'To show that you do not have to draw or paint as the eye sees', thus anticipating how much it will illustrate and describe in the Treatise.

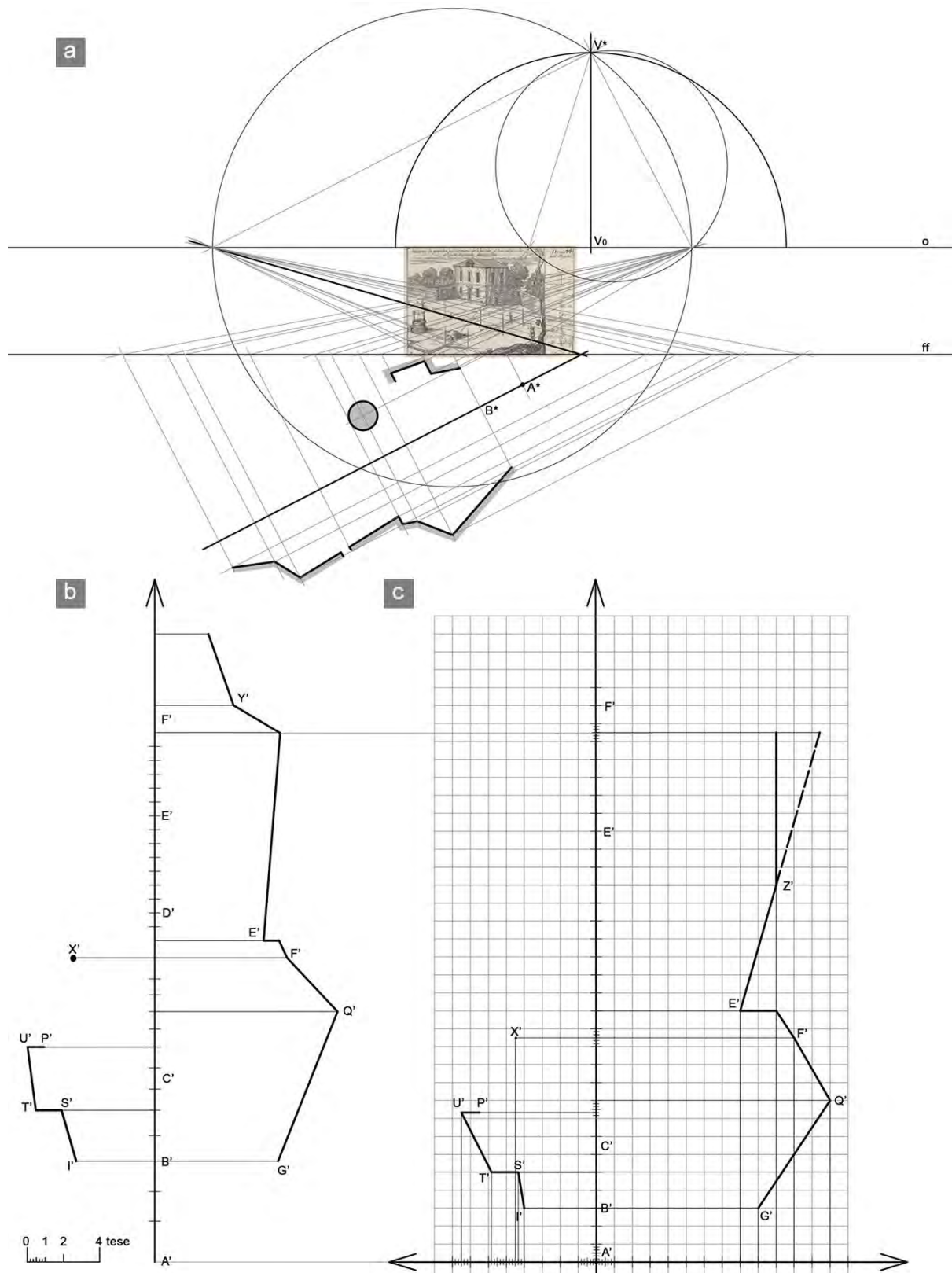


1: *Planches* 58 and 59 from Abraham Bosse Treatise. Analysis on dimensional reduction between eye vision and geometric perspective in human body representation (graphic analysis by authors, 2020).

In order to draw the human figure represented in *planche* 59 Bosse made a survey of the proportions of the body of a female sculpture observed from bottom, assimilating the eye to the point of view of perspective projection. The author, in fact, highlights the metric difference between the size of the six modules in which it is possible to divide the human figure on the vertical straight segment *AB* and the corresponding dimension projected on a circumference arc with center at the observation point and radius equal to the main distance. In the same image Bosse hypothesizes the position of the observation centre at different altitudes, compared to which the proportional division into six modules remains unchanged, being constant the main distance. The image generated by the central projection of the figure has glimpses of the modular segments due to the different distance from the point of view (Figure 1). This is analogous to the human view in which what is far appears smaller because it is projected not on a flat surface, as a prerequisite in the geometric model, but on the curved surface to which the eye background of man is assimilated. In the broad scenario of the relevant methods described by Bosse, the following analysis study the parts of the Treatise related to metric dimensional survey. Although applied to both urban area and the human body, there are great analogies both in approach and in operational practice. The following paragraphs are articulated in the description of the traditional and instrumental methods and their applications at different scales.

2. Traditional and instrumental methods for urban area, architecture and human figure survey

Planche 44 illustrates and describes the traditional survey method that allows the acquisition of metric data belonging to a horizontal plane (*assiette*) and elevation (*eslevation*), aimed to a perspective of the space. The image is composed in the left part of a perspective view of a rectangular building with an open space fenced by a wall that shows the practice and in the right part a survey sketch with the measurements. The method proposed by Bosse, specifically for the plan survey, involves the recognition of Cartesian axes against which to report the coordinates of surveyed points. The first axis is drawn by the alignment of vertical poles fixed in the ground and spotted from the most extreme one. Between the poles will be stretched a rope or a chain that will represent the reference axis for the acquisition of the metric data. It will then proceed in a similar way in the orthogonal direction to the previous one also through the help of set square and a plumb line to verify the perfect horizontality. Built the reference system, it will be possible to refer to this all the surveyed measures of edges and vertices, measuring orthogonally to the first direction, through the help of a set square, the distance to the reference axis and reading on the axis the distance from the origin point identified in the intersection of the axes themselves. The perspective in the *planche*, using a representation method that recalls a real scene, clarifies the survey setting and capturing data processes, specifying the position of the survey researchers and the instruments used. The drawing is completed in the other part with the survey sketch that even more clarifies the procedure used. In particular, on the vertical axis are the dimensional scans detected along the axis and orthogonally the distances between vertical axis and detected point. Where the elevation of the point is also surveyed, it is shown sequentially at the distance of the point on the horizontal plane, over-indicated with an 'x'. This method, which will be further clarified by the same author in the description of the next *planche* with applications to specific cases such as a curved recess, convex walls and points difficult to access, recalls the method of direct survey with partial measures referred to an axis, still in use in the current metric acquisition for interior and external spaces in which dimensions can be taken through reachable points.



2: *Planche 44 from Abraham Bosse Treatise. Analysis on drawn space through inverse perspective. Comparison between the space represented in perspective and survey sketch in fathom (toise) unit of measurement (graphic analysis by authors, 2020).*

The analysis of the *planche* was performed through the inverse-perspective of the scene and specifically the profile of the wall (Figure 2a). The reference of the perspective was identified, thanks to the presence in the representation of segments mutually parallel and orthogonal in the space. The real shape was determined not only by plan but also of a graduated scale reported by Bosse on the main axis of reference. The image (Figure 2b) showed that the real shape of the graduated scale does not return dimensionally equal ranges. The survey sketch has therefore been redrawn in CAD thanks to the dimensions shown in it and scaled in the units of measurement in use (Figure 2c), resulting a not alignment of three surveyed points on the main front of the building (the two ends and a vertex of the access door), probably due to an incorrect transcription of the metric data. In particular, it should be noted that the dimensions in the *planche* are expressed in the unit of measurement in fathom (*toise*) and its submultiple in foot (*pied*), in use during the period and corresponding in pre-revolutionary France at about 1.89 meters and 0.32 meters respectively.

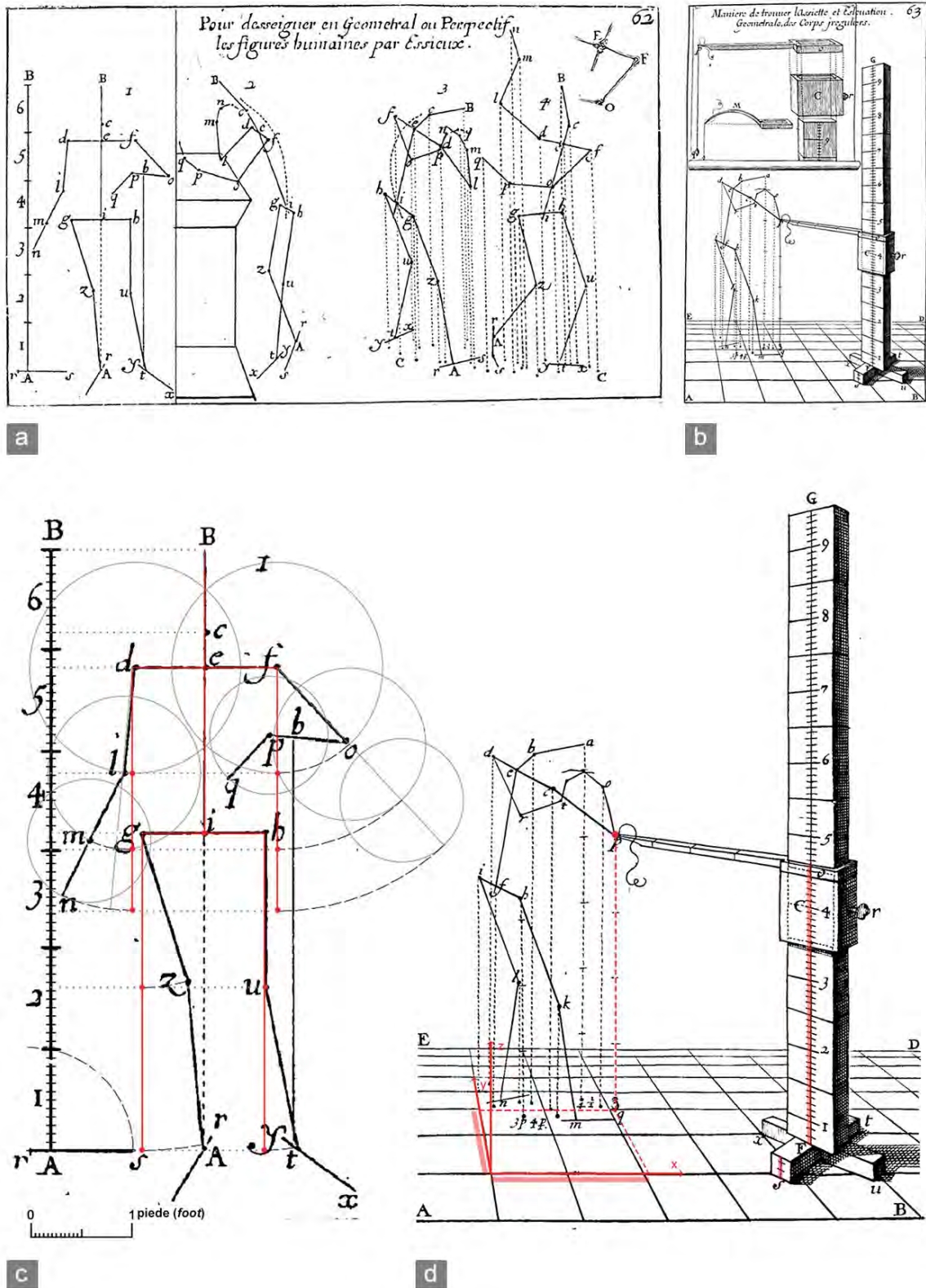
The metric data therefore allowed the comparison between the two horizontal projections sized on an equivalent length of the $A'F'$ segment, highlighting the impossibility to overlap the two images. The use of two views in the same *planche* is probably used by Bosse to clarify, according to the purpose of the essay, both the operating methods through an image that simulates the three dimensions of space as well as the fundamental role of metric data in the survey practice.

The *Planches* 62 and 63 (Figures 3a, 3b) focus on the methods of traditional survey and of the perspective drawing of the human figure represented in Bosse's drawings by means of the extremely synthetic node scheme, called by the same author as 'wire scheme', made of straight segments (shoulders, pelvis, arms and legs) and articulated joints.

In the *planche* 62 the wire humane figure is represented in the front view, in profile and in perspective. To the left of the *planche* the synthetic wire scheme is represented according to a proportional system based on the modular logic, where the reference module adopted by Bosse is equal to the length of the foot (*pied*) *rAs* of the human figure in the profile view, repeated six times in the whole height of the figure corresponding to the segment *AB*. In the description of the *planche* 62 Bosse provides in detail the measurements of each articulation of the node scheme according to the unit of measurement in foot (*pied*) and in the related submultiples in inches (*pouces*) and lines (*lignes*) corresponding respectively to about 27 mm and 2 mm (1 foot = 12 inches; 1 inch = 12 lines).

In figure 3c a graduated scale has been drawn in the unit of measurement in feet on the vertical segment *AB* which represents the wire humane figure in the profile view, in order to also read graphically the measurement of the individual anatomical parts described in the text of the same *planche*. The lengths of each segment corresponding to the relative anatomical parts of the wire scheme in a dynamic position were projected on the vertical segment *AB*. This was possible only after defining its measurement and position in the corresponding static scheme.

Abraham Bosse's drawings in which the French engraver describes the body proportioning principles and the methods to draw the human figure in perspective, have a completely different graphic character when compared to that of the treatise writers of that period. The interest for body proportioning principles according to precise modular canons and for projective theories for the geometric construction of the human figure in perspective has involved, since the sixteenth century, the best-known treatise writers of that period in the dual position of protagonists of culture operative of artistic doing and forerunners of the codification of the Science of Representation.



3: Planches 62 e 63 from Abraham Bosse Treatise (a, b). Analysis of human body parts dimensions referred to foot (pied) unit of measurement scale (c). The coordinates of the elbow surveyed through the tool described by A. Bosse and referred to a cartesian system (d). (Graphic analysis by authors, 2020).

It is known, in fact, that starting from the Renaissance the artistic reproductions of the human figure by the most authoritative treatise writers, including Piero della Francesca, A. Durer, Jean Cousin and in addition Abraham Bosse are the result of attempts to resolve the difficulties of applying the rules of the perspective to objects with an irregular surface such as anatomical ones. For these representations they make use of geometric constructions whose outcome are single or multiple projections which somehow are ingenious anticipation of the theoretical and practical principles of the Gaspar Monge's future codification in his *Geométrie descriptive*.

Bosse resolves the construction of perspective of the human figure by reducing the body – like any three-dimensional object – to a set of notable points selected in correspondence with the nodes of the relative wire scheme. The position of these points is determined by the knowledge of its 3D coordinates calculated through the distance of each point from three mutually orthogonal planes to which the object to be represented refers, according to the approach of Cartesian geometry. In this regard, the *planche* 63 illustrates and describes the method adopted by Bosse to determine the coordinates of these notable points starting from the traditional survey of the real 3D model of the wire human figure. This 3D model is made with linear elements in iron wire joint as if they were chained and locked in the chosen position through wax, as illustrated by the detail on the upper right of the *planche* 62. Bosse introduces the use of a specific measuring instrument to survey the significant points of the uneven surface of the full-scale 3D model reduced in the *échelle de petits pieds*. Despite the use of the specific measuring instrument, which can be considered as the precursor of topographic instruments such as theodolite or the most recent total station, the survey method is a traditional one because the nodes of 3D wire model of the human figure are reachable and therefore physically in contact with the instrument.

The traditional survey is carried out by aligning the end *p* of the ring *op*, which slides in adherence to the vertical element *FG* made of well-dried wood or metal, with each significant point of the 3D model and blocking this alignment with the ring *C* with quadrangular section tightening it in *r*. The position of the surveyed point is determined by the knowledge of its coordinates: the vertical axis *FG* measures on the graduated scale in the *échelle de petits pieds* the height of the point; the plumb line at the end of the ring *op* projects the point surveyed on the horizontal reference plane on which it is possible to determine the other two coordinates. Finally, the output of the survey is the set of coordinates that can be reproduced into a geometric drawing of the model of the human figure that we can call analytical because it is affected by the rationalization of the shapes that takes place before the measurement activity precisely through the selection of the significant points.

The elaboration of the *planche* 63 in figure 3d highlights the process by which the calculation of the coordinates of the point surveyed, coinciding with the elbow of the left arm, is determined.

3. Instrumental methods for urban area, architecture and human figure survey

Planche 46 (Figure 4a) introduces and describes the procedures for metric data acquisition for not reachable points using instrumental methods. The image clarifies the conditions under which this practice can be operated, in order to determine the distance between points *A* and *B* separated, in the example, by a canal. The method involves the construction of four triangles, equal to two, all with a vertex in common. All vertices, excluding the one not reachable, are identified on the survey site through a pole. The unreachable vertex corresponds to the edge of a church. If *A* is the common vertex, points *E* and *C* will be at the

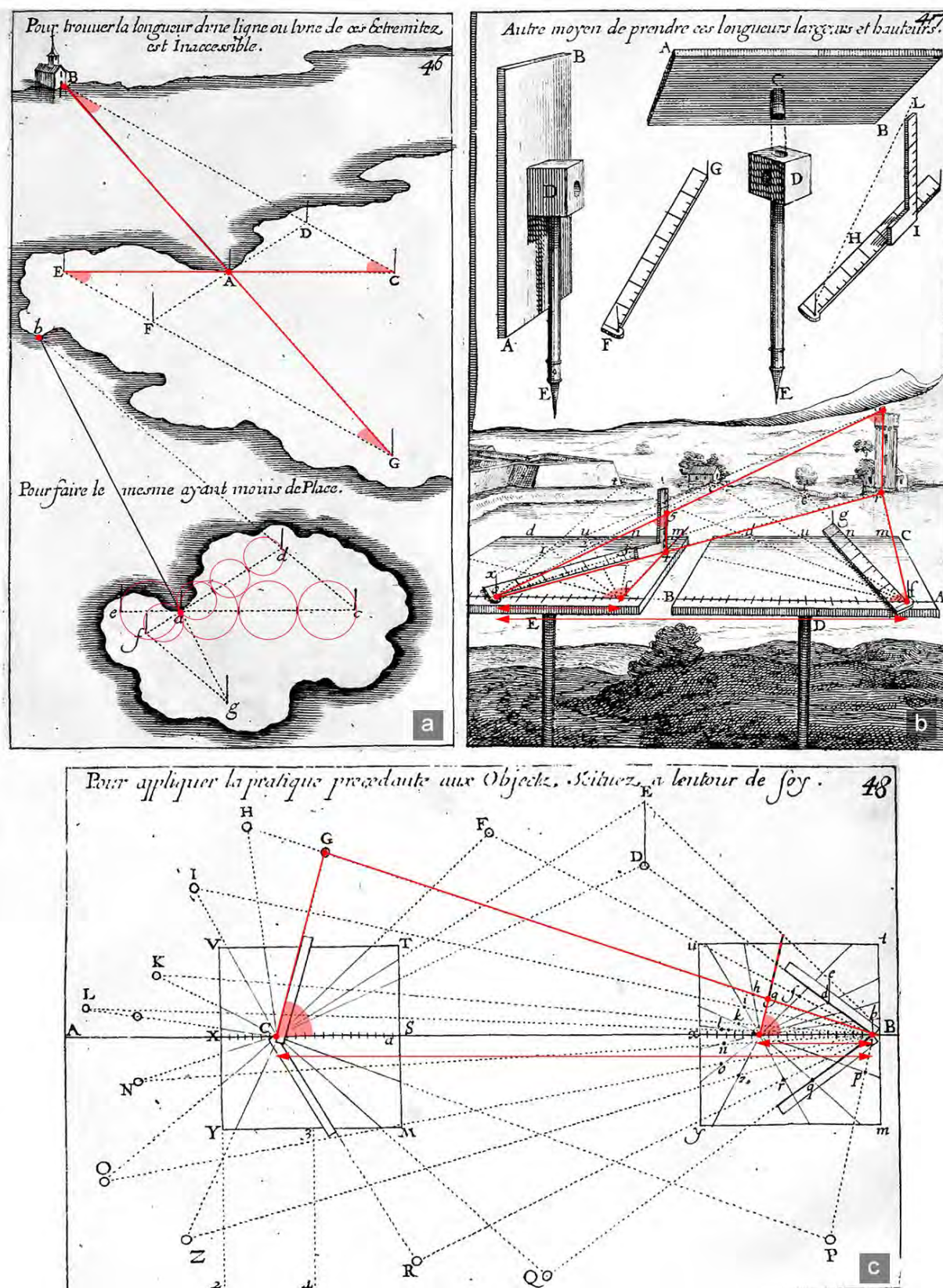
same distance from the common vertex and the three points will be aligned on a common segment ('observing the three points they cover each other and form a line'), similarly it will be for the F , A and D vertices, where D is also aligned with C and B . The first two equal triangles ADC and AEF are thus determined. Finally, defining the position of G , always through three aligned points, we identify the other two equivalent triangles – AFG and ADB – and then the equidistance of points B and G from A and consequently the AB distance.

The author, in the knowledge that such practice requires vast land for the execution of this geometric construction, describes a similar procedure for applications with less size land or for greater distance of the not reachable point. The method is based on the same principle, based on similar triangles rather than congruent, i.e. with sides of proportional length. The example described and shown by Bosse places the survey researcher on an island, imagining to calculate the distance to a point on the opposite coast line. The small extent of the land leads to the construction of similar triangles in the 1:3 ratio (also highlighted by notches on homologous sides), so the distance ag will be one third of the all distance. The description of *planche* 46 concludes with an introduction to what will be described in the following two *planches*, relating to the survey of planimetric and altimetric data of elements that are not reachable using the appropriate instrument that is 'simple, convenient and easy' unlike others in use 'poorly realized and uncomfortable to carry'. *Planche* 47 (Figure 4b) illustrates the components of this instrument and its application and the text of the Treatise gives an accurate description of it.

The instrument consists in a rigid rectangular plane, on which to fasten a sheet of paper, supported horizontally by a wooden pole. This axis from one end has an element of cubic shape that allows to constrain the tablet parallel to the axis itself for carriage or orthogonally for the survey phase, sticking the pole itself in the ground. The high position from the floor allows to the survey researcher to operate with comfort. The tablet has a graduated axis along the bottom edge. The instrument is completed by a set square IL for elevation survey and a ruler FG , also graduated, with two metal tips at the end, one to constrain it to the graduated axis on the plane, the other to cross the point to be detected.

The operating method involves, after having well constrained the tablet to the ground in point D and after connecting the line to the tablet in a point f of its graduated axis, to rotate the rulers looking at the points to be surveyed – symbolically identified in the *planche* at the top of an urban fortification, in the edge of a building and in that of a tower and in a tree – tracing each time on the sheet an identification line. After this phase, the instrument is placed in another position (E) ensuring that the graduated axis on the tablet will be on the same line. From this position, the ruler is placed in the point o of the graduated segment and from here again the vertices to be surveyed drawing on the same sheet the different positions taken by the ruler.

In the case of elevations to be detected it will be necessary to slide the set square on the ruler till the point intercepted on the sheet and read on it the height. *Planche* 48 (Figure 4c) clarifies the process by showing in orthogonal projection the data acquisition and the outcome of the survey on the sheet. The position of the surveyed points, indicated in the *planche* with a small circle and with uppercase Latin letter, will be identified in the survey at the intersection (indicated by lowercase Latin letter) of two segments plotted between each point of space from two different station points. The distances between the points and the size of the spaces detected will be represented with a dimensional reduction equal to the ratio between the distance cb between the two points where the ruler was placed at the two different station points and the distance between the same station points.



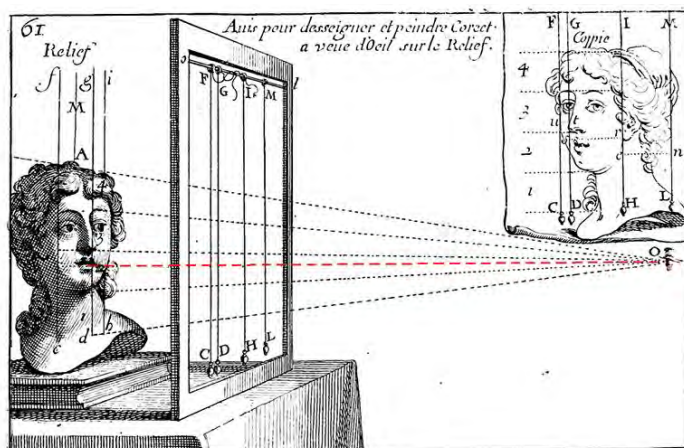
4: Planches 46, 47 and 48 from A. Bosse Treatise. Analysis of instrumental survey of an open area in plan and elevation through equivalent and similar triangles (graphic analysis by authors, 2020).

The description by Bosse allows considerations and similarities with the contemporary practice of surveying. In particular, the acquisition of the position of a point through the observation of the point itself from two different station points anticipates the principles of the photogrammetry according to which the position of an element can be defined by the analysis of two images containing the object to survey. If this method derives its assumptions from the geometric principles of perspective, Bosse understood the advantages of observing a place from different points of view to infer metric data by acquiring only the distances between observation positions. The same position on the drawing of the surveyed points, through the intersection of segments, leads to similarities both to the method of triangulation than trilateration, defining similar triangles through the position of the ruler.

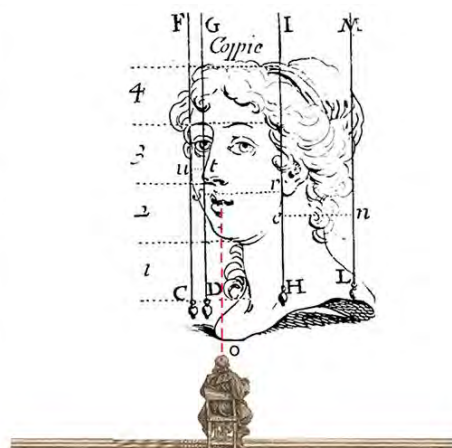
Bosse describes and illustrates in the *planche* 61 (Figure 5a) the instrumental survey's method carried out prior to the perspective of a head and face. The author to draw the face proportionally adopts the equal three-part subdivision, each of which is equal to the distance between the chin and the principle of the nose, according to the studies of its predecessor Leonardo da Vinci. A further part of the same size measures the distance between the chin and the shoulders. At the top right of the *planche* the drawing that represents the survey illustrates these four modules through five dotted lines and the numbering from the bottom up.

The analysis of the five drawings of the Treatise dedicated to the representation in perspective of the human figure highlights that *planche* 61 is the only one in which the author describes the survey and the relative drawings of an anatomical part of the body. The head, in fact, unlike the body cannot be drawn through a synthetic scheme. It is characterized by a morphology so complex that it requires the author to design instruments useful for the survey of the measures by introducing a specific one composed by a frame for shooting the head and some plumb lines aligned with the most significant anatomical details. While introducing different survey's instrument to indirectly measure the human body and its anatomical parts, the author adopts the same methodological approach in both cases. In fact, for the perspective of the head, Bosse surveys the significant points of the face appropriately selected, applying the method already adopted for the perspective of the body starting from the survey of the nodes of the 3D model of the synthetic human figure scheme.

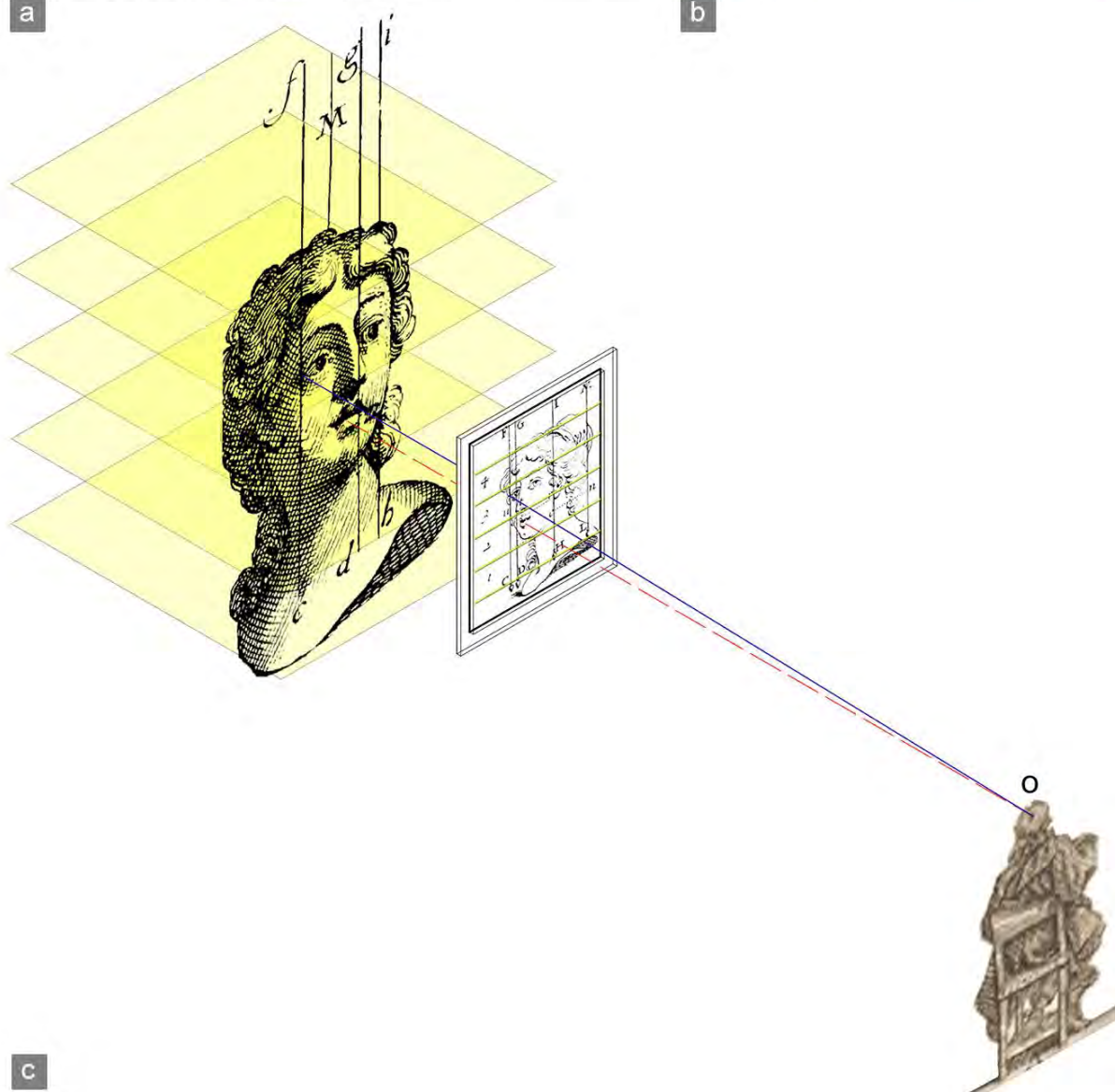
In *planche* 61, as happens in the other tables of the Treatise of similar topic and, more widely, in the drawings of the Treatises of that period, the illustration is divided into two parts: the first, generally in the foreground, represents the spatial scheme to build the perspective image in which the description of the survey's instrument used is particularly detailed; the second, on the other hand, generally located on one side of the table, illustrates the output of the survey activity, or the representation of the surveyed object. The survey's output carried out on the head and face, unlike what happens for the representation of the human body, is already a plane representation in which the face is drawn in perspective view (Figure 5b). In a different way, in the representation of the human body, the author draws the perspective of the human figure through the projection of the coordinates of the notable points appropriately selected starting from the surveying data. Figure 5c represents in a digital environment the spatial reference for the construction of the perspective image adopted by Bosse in which, to ensure that the output image is pleasant because similar to that of the human eye, the center of view is placed at a height equal to that of the observer, the perspective image is closed in a visual cone with an opening angle equal to that of the observer's eye and the head object of the representation is located not only within this visual cone but in the half-space identified by the drawing plane which does not contain the center of view, unlike what happens in the projective method of the central projections.



a



b



c

5: Planche 61 from A. Bosse Treatise. Analysis of instrumental survey of a human face and head. 3D model of the spatial reference of survey scene and perspective construction (graphic analysis by authors, 2020).

We find a similar approach to that adopted by Bosse in D rer's Work, albeit still *in nuce*. D rer in his drawings is oriented towards a more subjective perspective interpretation that leads him to the construction of the perspective starting directly from the real object, associating the construction of the image with that of its survey. It should also be noted that despite the analogy of the methodological approach of the two authors, the application of the method, on the other hand, is different: Bosse, in fact, in *planche* 61 represents three-dimensionally the perspective scene of the instrumental survey of the head, for which the use of a specific instrument is required; D rer, on the other hand, in the famous engraving *sportello prospettico* recreates in the 3D space the perspective scene of the traditional survey of a woman lying, in which the nail stuck in the wall materializes the point of view, the string stretched materializes the projecting ray, thus anticipating by more than four centuries the principle of laser scanning survey by assimilating the nail stuck in the wall with the laser source and the string stretched with the laser beam.

Bosse, moreover, adopts a survey method already in use by D rer, which in the phase prior to the acquisition of the metric data requires the selection of useful points (edges, joints, bends, significant points) to describe the shape of the object to be surveyed. In *planche* 61 the significant points of the face selected by Bosse are the end of the eye, the tip of the nose, the earlobe, as well as the hairstyle of the hair through which the vertical straight lines (*fc*, *gd*, *ih* and *ml*) pass. For these points, the author aligns respectively the plumb lines *FC*, *GD*, *IH* and *ML* which run on a horizontal axis located at the top of the frame of the survey's instrument. The perspective of the head and face projected on the drawing plane is constructed geometrically within the grid in which the horizontal scans are drawn according to the division of the face into the four modules, as described above, while the vertical ones are drawn at the measured distance between the plumb lines placed in correspondence with the appropriately selected notable points.

Conclusions

The practice of metric surveying, as examined in the cases described above, is for Bosse the opportunity for the object knowledge to be subsequently represented in perspective. The need, in fact, to define methods that could have both applications in the survey of urban areas and architectures, as well as the human body, starts from the draftsman's need to have a metric knowledge of the object to be drawn.

Geometric methods that allow to transfer on the plane the 3D space are based on the formal and dimensional knowledge of the object to be represented. It is perhaps for this reason that Bosse dedicates part of his Treatise to survey, identifying specific methods depending on type and size of the object. Specifically, the analysis carried on the *planches* highlights the innovative nature of surveying and representation processes described by Bosse so that they can be considered an anticipation of the digital culture methodologies and techniques for survey. In fact, if contemporary survey practice is carried out in a digital environment and brings back the shape of objects as a coordinate sets, Bosse preceded this approach adapting it with flexibility both to spaces with defined geometries, as to the articulated configuration of human figure. To do this, he describes instruments ad hoc designed that could simplify survey operation, ensuring the accuracy of the result and suggesting the different applications and approaches in relation to what should be subsequently drawn in perspective. The educational approach of the Treatise indexes the author to an extreme clarity not only in the description of the operational processes but also using clarifying images and illustrations. These ones identify and employ different methods of representation, using

perspective schemes to describe the operating method and the use of instruments applied and orthogonal projections to represent metric data. In particular, the approach here adopted for the architectural and urban scale survey with traditional method can be extended to the instrumental method, analyzing the Bosse's perspective compared with surveyed drawings. Otherwise for the human body the developing of the research will take advantage of the inverse perspective construction in order to obtain a representation of the human figure comparable with the most significant proportional scheme underlying the representation of the human figure adopted both in the classicism and in the professional practice of fashion design, from its origins until today.

Bibliografia

- AVELLA, A. (2019). *Geometric principles to represent the human figure as sources of fashion drawing*, in *Proceedings of the 41° International Conference of Representation Disciplines Teachers, Congress of Unione Italiana per il Disegno 2019, Reflections. The art of drawing | the Drawing of art*, Roma, Gangemi.
- BOSSE, A. (1665). *Traité des pratiques geometrales et perspectives*. Paris, Imprimerie d'Antoine Cellier (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083747.image>).
- DE ROSA, A., SGROSSO, A., GIORDANO, A. (2000). *La Geometria nell'Immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, Torino, Utet.
- DELLA FRANCESCA, P. (1482). *De prospectiva pingendi*. Edition by Nicco Fasola, G. (1942), Firenze, Sansoni.
- D RER, A. (1532). *Alberti Dureri Clarissimi pictoris et geometrae de symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, Nürnberg, Formschneider (<https://archive.org/details/albertidurericla00drer>).
- COUSIN, J. (1530). *L'Art de Dessiner de Maistre Jean Cousin Excellent Peintre Francois*, Paris, Chez François Jollain.
- LORIA, G. (1921). *Storia della geometria descrittiva dalle origini sino ai giorni nostri*, Milano, Ulrico Hoepli.
- KEMP, M. (2005). *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Editore.
- PEDRETTI, C. (1999). *Leonardo. Le macchine*. Firenze, Giunti Editore.
- PEDRETTI, C. (2005). *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Tavola, Cartei & Becagli Editori.
- POUDRA, H. J. (1864). *Histoire de la perspective*, Paris, Léiber Éditeur.
- VAGNETTI, L. (1979). *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, Libreria editrice Fiorentina.
- VIGNOLA, I. B., DANTI, E. (1611). *Le due regole della Prospettiva Pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentari del R. P. M. Egnatio Danti*, Roma, Stamparia camarale.

The authors designed the research and shared its methodology and contents. In particular, the paragraph entitled 'Traditional and instrumental methods for urban area, architecture and human figure survey' is edited by Nicola Pisacane, the paragraph entitled 'Instrumental methods for urban area, architecture and human figure survey' is edited by Alessandra Avella. Introduction, Materials and methods and Conclusions are edited by both authors. Figures, except for archive images, are edited by authors.

La città di Elbasan tra cartografie storiche e configurazioni attuali *The city of Elbasan among historical cartography and current configurations*

ADRIANA TREMATERRA

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

La presente ricerca propone lo studio e la conoscenza delle trasformazioni configurazionali della città di Elbasan, nel cuore dell'Albania, partendo da un approccio metodologico che si avvale dell'analisi delle cartografie storiche ritrovate, ponendo particolare attenzione all'area limitrofa e quella circoscritta dalle mura dell'originaria Fortezza. Quest'ultima è un castello costruito nel 1466 sulle fondamenta dell'antica città illirica di Skampini le cui imponenti mura, oggi, racchiudono una sorta di città dentro la città. L'obiettivo principale della presente indagine vuole essere quello di operare un confronto critico tra la città com'era e la città com'è, la prima ottenuta utilizzando i fondamenti della rappresentazione al fine di elaborare una restituzione grafica delle cartografie analizzate e, la seconda, attraverso la metodologia consolidata del rilievo architettonico al fine di identificare in un disegno spaziale critico il contesto urbano ed architettonico analizzato.

The present research proposes the study and knowledge of the configurational transformations of the city of Elbasan, in the heart of Albania, starting from a methodological approach that makes use of the analysis of the historical cartography found, with particular attention to the surrounding area and the one circumscribed by the walls of the original Fortress. The latter is a castle built in 1466 on the foundations of the ancient Illyrian city of Skampini whose imposing walls today enclose a sort of city within the city. The main objective of the present survey is to make a critical comparison between the city as it was and the city as it is. The first one obtained using the principles of representation in order to elaborate a graphic restitution of the cartographies analyzed; the second one through the consolidated methodology of architectural survey. The aim is to identify the urban and architectural context analyzed in a critical spatial drawing.

Keywords

Rappresentazione, cartografie, sovrapposizioni storiche.

Representation, cartographies, historical stratifications.

Introduzione: note storiche sull'evoluzione urbana della città di Elbasan

Fin dai tempi antichi, come è noto, la città di Elbasan costituisce per l'Albania un importante centro economico e nodo infrastrutturale legato all'asse viario romano della via Egnatia. Il suo nome originario era Skampini e al fine di comprendere l'evoluzione del tessuto urbano della città è necessario partire dai tempi neolitici risalenti alla nascita dell'uomo, periodo durante il quale in Albania la continua propensione delle tribù per il furto aveva costretto gli antichi abitanti albanesi a prendersi cura dei loro habitat attraverso la costruzione di città fortificate. Alla vigilia della conquista romana, a partire dal I secolo d.C., l'Albania era ricca di castelli e città fortificate sia sulla costa che nell'entroterra. Tra queste rientra Skampini, la quale in epoca romana fu un importante centro strategico in quanto si sviluppò lungo un antichissimo tracciato ricavato

ripercorrendo l'antica via Egnatia, costruita nel 146 a.C la quale collegava la costa albanese a Costantinopoli attraverso la valle del fiume Shkumbini. I segmenti di quest'ultima da Durazzo e da Apollonia confluivano ad occidente della città in un unico tracciato, il quale costituì l'asse Est-Ovest principale, denominato 'decumanus maximus'. A partire da esso si sviluppò un impianto viario, tipico di quelli romani, costituito da cardì e decumani. In questo periodo, l'abitato preesistente venne protetto da una cinta fortificata con perimetro rettangolare misurante 308 m in direzione Est-Ovest e 348 m in quella Nord-Sud la quale ebbe un importante ruolo sia militare che ideologico in quanto passaggio dei poteri romano, bizantino e ottomano. Il recinto fu reso accessibile attraverso quattro ingressi corrispondenti alle vie principali cardo e decumano. Le porte di ingresso erano munite di antiporta e l'asse del decumano corrispondeva al percorso della via Egnatia da Occidente ad Oriente. Il recinto era poi potenziato dalla presenza di due tipologie di torri: quelle di cortina a forma di ferro di cavallo ed una larghezza interna di 5 metri, e quelle poste ai quattro angoli del tipo 'a ventaglio'. Entrambe si innestano ortogonalmente al muro di recinzione per poi terminare nella parte anteriore con un arco di cerchio pari a metà della circonferenza. Il periodo che va dal IV secolo al VII secolo d.C, caratterizzato dalla dominazione romano-bizantina, fu quello più intenso in termini di fortificazioni. La cittadella bizantina di Skampini prese parte all'espansione del cristianesimo lungo la via Egnatia e, infatti, durante tale periodo vennero costruite una serie di basiliche cristiane. Ma come ogni città posta su una importante via di comunicazione, anche Skampini fu esposta agli attacchi dei popoli barbari che discendevano all'interno dei Balcani e, approfittando del disfacimento dell'impero, effettuarono una serie di scorrerie e di saccheggi. Per tale ragione, l'imperatore Giustiniano decise di recuperare vecchi sistemi di fortificazione e di costruirne di nuovi. Una serie di informazioni storiche, infatti, testimoniano che durante questo periodo furono costruiti nuovi castelli e, molto probabilmente, all'inizio del IV secolo, durante la dominazione dell'Imperatore Costantino il Grande, fu costruita la fortezza di Elbasan. L'originaria cinta fortificata di epoca romana fu ulteriormente potenziata attraverso la realizzazione di un fossato per aumentarne la capacità difensiva, il quale fu riempito con l'acqua del fiume Shkumbini, largo 3 m e rivestito su entrambi i lati con muri in pietra. L'impianto quadrilatero nella sua globalità fondava il suo decumano principale sulla via Egnatia, che lo attraversava da Est ad Ovest, costituendo un presidio militare di rilevante compattezza. Grazie alla sua strategica posizione geografica, la città prosperò e si arricchì ben presto grazie ai commerci. Tuttavia, quest'ultima fu in questo periodo ripetutamente attaccata fino alle pesanti distruzioni provocate dai bulgari e dagli ostrogoti durante le invasioni dei popoli slavi all'interno dei Balcani [Gjerak Karaiskaj 1981]. Il sito sembra essere abbandonato fino a quando gli invasori ottomani furono costretti ad accamparsi nelle vicinanze della città di Skampini per passare l'inverno in quanto erano impegnati nella lotta contro l'eroe albanese Giorgio Castriota Skanderberg, difensore della fede cristiana, il quale combatté per un lungo periodo per salvare l'Albania, e l'Occidente in generale, dall'invasione ottomana. Durante questo periodo la vecchia fortezza romano-bizantina fu utilizzata da Sultan Mehmet II come base militare difensiva fino a quando, nel 1466, decise di costruire un nuovo castello sui resti della vecchia città fortificata. A seguito di questo nuovo evento storico, nasce sui resti di Skampini la cittadella medievale di Elbasan, nome scelto dal sultano Mehmet che vuol dire 'sovrano del paese'. Tale nuova cittadella segue l'impostazione generale di quella precedente. L'impianto preesistente fu riutilizzato, completato e rafforzato attraverso l'inserimento di 26 nuove torri la cui disposizione era la stessa di quella del periodo tardo antico. Ad esso si accedeva attraverso tre ingressi che successivamente furono nominati la 'porta del bazar' sul lato Sud che attraversa una torre rettangolare, la 'porta Janissary' ad Ovest e la 'porta Amadaj' ad Est.



1: La città di Elbasan. Immagine storica della cittadella durante il periodo ottomano con Moschea Reale in primo piano.

Gli ultimi due, considerati quelli principali, erano protetti da una coppia di torri a ferro di cavallo. La parte superiore del muro di cinta era caratterizzato da un percorso largo 2,40 m destinato alla vedetta, mentre le torri angolari si sviluppavano su due piani; questi ultimi comunicavano attraverso delle scale interne in legno mentre il secondo piano comunicava direttamente con il percorso di guardia attraverso un cancello ad arco in mattoni aperto nella parete interna delle torri. Nel XV secolo, all'incrocio tra i due assi principali della città fortificata, ovvero le strade provenienti dalle porte Sud e Ovest, per celebrare l'importanza della cultura ottomana venne edificata la Moschea Reale di Fatih, la più antica in Albania. Inoltre, anche la viabilità interna si adatta alla cultura turca, perdendo sempre di più i caratteri del *castrum* romano, eccetto il decumano principale, attraverso la realizzazione di strade interne strette e tortuose, definite dalle impenetrabili recinzioni in pietra dove si definiscono gli agrumeti e i giardini privati. Lungo il decumano principale, invece, si instaurarono le strutture ricettive e gli edifici pubblici, testimoniati oggi dalla presenza di *hammam*. Lo sviluppo della nuova città, invece, avvenne per addizione dei nuclei edilizi formatisi attorno alle moschee. Queste ultime, nella nuova configurazione urbanistica, con le loro piazze irregolari divennero un elemento coordinante e strutturalmente determinante. Nella zona immediatamente confinante con il castello si formò il bazar, articolato con otto strade principali delimitanti stretti isolati con botteghe le quali, negli anni trenta dell'800, ne erano circa 580. Fu questo il periodo di maggior splendore per la cittadella di Elbasan in quanto al suo interno erano ospitati numerosi negozi per la vendita di prodotti locali, come la pelle, la seta e metalli preziosi. Nei 400 anni successivi Elbasan divenne il simbolo della civilizzazione ottomana per tutta l'Albania e, a seguito della caduta dell'impero ottomano la fortezza fu

smantellata come presidio militare nel 1832 da Reshid Ahmed Pascià. In questo periodo, Elbasan ha mantenuto il suo aspetto medievale, tranne per la trasformazione di una torre che dominava il bazar in torre dell'orologio [Gjerak Karaiskaj 1981]. L'immagine della città che ci consegna la storia all'inizio del 900 è prettamente di tipo orientale, costituita dal bazar, da abitazioni e da edifici pubblici e di culto. Qui intorno si inizia a costruire in questo periodo un nuovo centro urbano della città di Elbasan, ovvero il quartiere Bezistan, in alternativa alla vecchia cittadella di Skampini. A partire dal XIX secolo la fortezza ha iniziato a perdere il suo aspetto originario a seguito dello smantellamento voluto da Reshid Ahmed Pascià fino al terremoto nel 1920. L'avvento nel dopoguerra della repubblica socialista albanese determina dal punto di vista economico un intenso programma di industrializzazione del territorio di Elbasan al quale si accompagna una forte crescita della città che in pochi anni raggiunge i 75 mila abitanti. Come conseguenza di questo fenomeno, si privilegiò lo sviluppo urbano piuttosto che il recupero del centro storico. A peggiorare la situazione fu l'elaborazione del primo piano regolatore generale del 1960 con il quale, in linea con la voglia di voltare pagina con un passato considerato ormai superato, si decide di demolire il nuovo quartiere Bezistani, comprese le moschee realizzate al suo interno, per fare spazio a zone verdi e alla costruzione di alcuni grandi fabbricati come il palazzetto dello sport. Tuttavia, nasce a partire dal 1982 la consapevolezza della necessità di puntare sulla salvaguardia dell'ambiente e delle risorse naturali e sulla valorizzazione dei beni culturali. Ne conseguì negli anni successivi la realizzazione dei lavori di restauro sul vecchio castello di Elbasan consentendo il recupero di una parte delle sue forme originarie [Pierini 2008].

1. Metodologie e strumenti di conoscenza

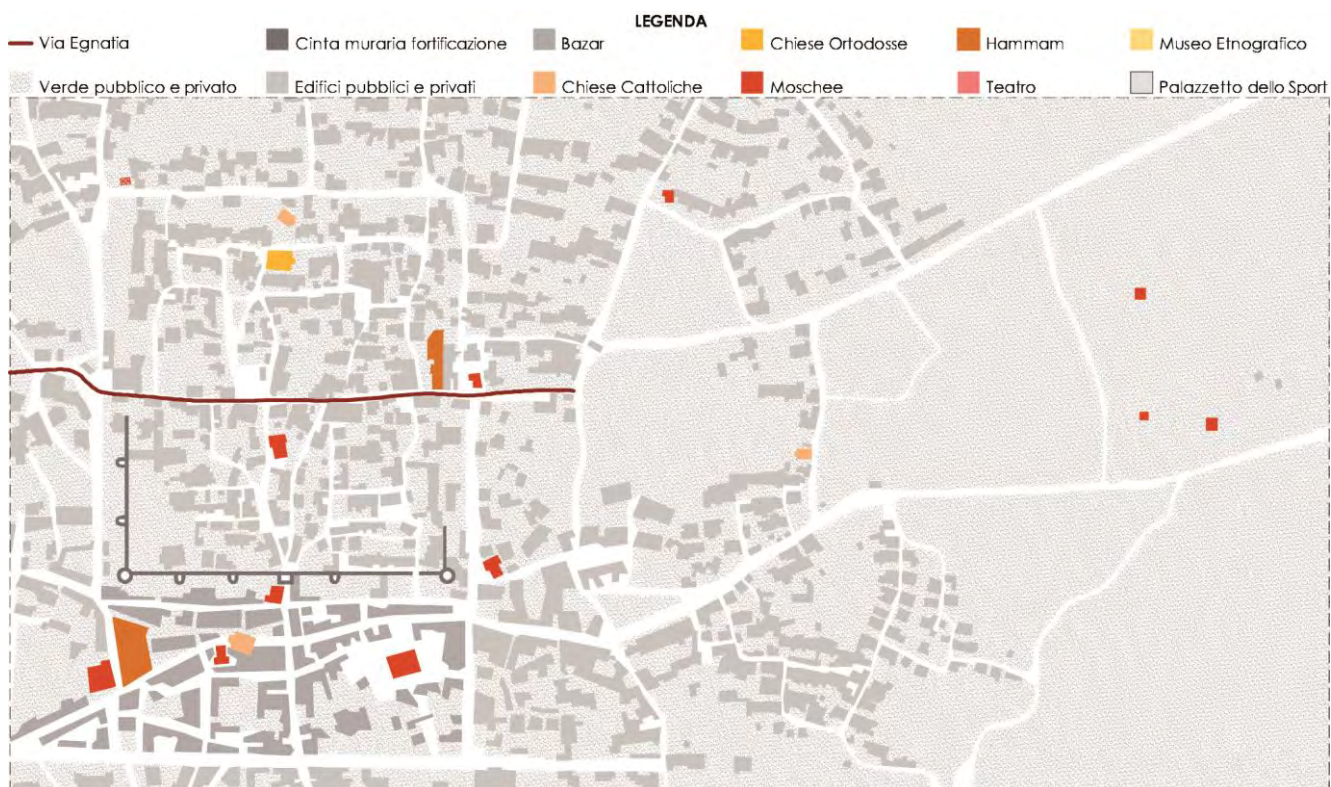
La città di Elbasan è dunque da considerarsi come un prezioso nucleo urbano all'interno del quale si assiste alla fusione di epoche storiche e culture differenti. Un nucleo divenuto complicato nel corso degli anni a causa della crescita della società globalizzata che ha portato a caotiche espansioni spesso rinunciando ad una continuità con il passato per il quale sarebbe, invece, necessaria la tutela dei caratteri di identità storici e culturali [Giordano 2011]. In tale contesto, la metodologia consolidata della Rappresentazione è da considerarsi come una disciplina critica capace di rispondere a quel fenomeno diffuso del non interesse per la tutela e la valorizzazione dei beni culturali delle città contemporanee. L'obiettivo vuole essere quello di promuovere innanzitutto la conoscenza del ricco patrimonio della città di Elbasan al fine di porre in essere un suo imprescindibile recupero non solo di tipo materiale ma soprattutto di carattere ideale, che sia cioè in grado di restituire alla collettività il consistente valore patrimoniale storico e culturale della città. Dunque, con la presente indagine e attraverso la metodologia consolidata della rappresentazione non si ha l'obiettivo di proporre una strategia di intervento volta al recupero materiale della vecchia fortezza di Elbasan ma, al contrario, si intende sviluppare un percorso critico di conoscenza capace non solo di svelare la realtà così come si presenta nell'epoca contemporanea attraverso il rilievo, ma anche la sua storia passata attraverso la restituzione grafica delle cartografie storiche ritrovate, al fine di evidenziare i cambiamenti urbani avvenuti nel corso dei secoli. Le prime cartografie ad essere studiate e ad essere trasformate in modelli informativi digitali sono quelle risalenti al periodo romano-bizantino ed ottomano, durante i quali si sono verificati il maggior numero di trasformazioni e di sovrapposizioni storiche e culturali della città di Elbasan. Come si può notare dagli elaborati grafici proposti, la vecchia cittadella romano-bizantina è stata implementata e fortificata a fini sia difensivi, attraverso la trasformazione della cinta muraria con l'inserimento di nuove torri, sia culturali, come si può notare dalla realizzazione di alcune moschee per celebrare il culto islamico.



2: La città di Elbasan. Restituzione grafica delle cartografie storiche analizzate. Sviluppo della cittadella tra il periodo romano-bizantino e quello ottomano.

Oltre alle trasformazioni riscontrabili nella cinta muraria, si assiste ad una espansione della città all'esterno della cinta muraria attraverso la realizzazione di un bazar il quale diviene una sorta di piccolo quartiere con isolati indipendenti, negozi, botteghe ed edifici pubblici, come ad esempio i bagni pubblici (hammam) turchi. Altre cartografie storiche analizzate sono quelle relative agli anni '900, fino alla definizione dell'attuale configurazione della città. Nello specifico, viene restituita graficamente, in primo luogo, la cartografia storica risalente al 1938, e successivamente la realtà attuale. L'immagine della città era prettamente di tipo orientale e si iniziò ad espandere fuori dalla porta meridionale della vecchia fortezza dove si sviluppa un nuovo centro urbano, in alternativa a quello antico della cittadella. La nuova città si confronta con le preesistenze dell'antichità, caratterizzate dalla fortezza e dal bazar, nel quale persistono alcune costruzioni dell'epoca ottomana, come botteghe artigiane e di commercio, abitazioni ed edifici pubblici e di culto tra cui l'hammam e le Moschee di Ballijes e di Nazireshe. Inoltre viene realizzato un nuovo assetto viario costituito da una maglia ortogonale diffusa su tutta la città con alcuni adattamenti all'orografia del territorio. A seguito dell'industrializzazione a partire dagli anni 60, si assiste ad un'espansione urbana di notevole interesse che ha portato alla realizzazione di edifici pubblici e per lo sport di grandi dimensioni come ad esempio il palazzetto dello sport per la cui realizzazione sono state demolite numerose moschee e nuovi edifici. La realtà attuale, invece, a seguito di un recente intervento di restauro realizzato tra il 2003 ed il 2005, ha portato al recupero e alla valorizzazione di due lati dell'antica fortezza, ovvero il lato Sud ed il lato Ovest. Questi ultimi sono quelli rimasti maggiormente intatti, insieme a due torri angolari, a quattro torri di cortina a forma di ferro di cavallo ed un ingresso fortificato sul lato Sud. Il vecchio bazar, come si può notare dagli elaborati grafici proposti, è andato quasi completamente perduto. Al suo posto, infatti, oggi risiedono diversi spazi verdi, un museo etnografico, un teatro, un hotel e diversi spazi commerciali e per la ristorazione. Inoltre, si possono osservare in questo spazio i resti della vecchia basilica paleocristiana costruita tra il periodo romano-bizantino e quello ortodosso. Internamente, invece, si è creata una sorta di città dentro la città costituita da numerosi edifici pubblici e privati, tra i quali i più interessanti manufatti religiosi della città: la Moschea Reale, risalente al periodo ottomano, la Chiesa Ortodossa di Santa Maria e la Chiesa greco-cattolica di rito bizantino.

ADRIANA TREMATERRA

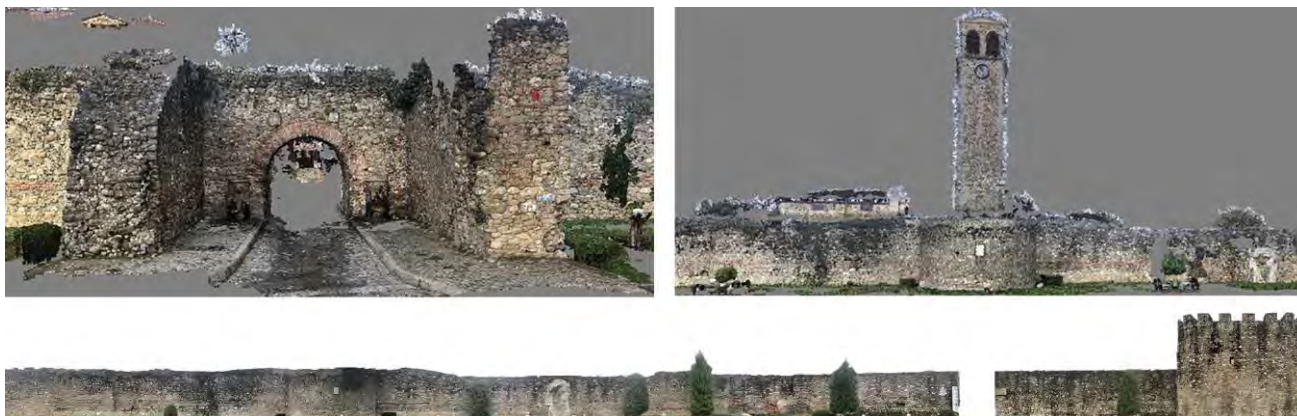


3: La città di Elbasan. Restituzione grafica della cartografia storica risalente al 1938.



4: La città di Elbasan. Restituzione grafica dello stato attuale della cittadella e della fortezza.

Significativa ai fini della conoscenza della realtà configurativa attuale del Castello di Elbasan è stata una campagna di rilevamento realizzata attraverso un rilievo prevalentemente fotogrammetrico, il quale ha consentito, attraverso l'allineamento di diverse immagini fotografiche acquisite in loco, l'elaborazione di una nuvola di punti ed una serie di fotogrammi bidimensionali al fine di individuare la configurazione spaziale dei fronti ancora oggi conservati.



5: La città di Elbasan. Nuova dei punti dell'ingresso Sud e della torre dell'orologio, in alto; fotogramma bidimensionale di una sezione della cinta muraria della vecchia fortezza, in basso.

Conclusioni

L'indagine svolta si pone come un'analisi conoscitiva volta alla valorizzazione e conservazione e propone un possibile esempio metodologico di lettura delle città e del patrimonio culturale presente al suo interno. L'obiettivo principale è stato quello di elaborare un archivio digitale contenente una serie di informazioni acquisite in primo luogo attraverso l'analisi delle cartografie storiche ritrovate e, successivamente, attraverso le metodologie consolidate della rappresentazione e del rilievo architettonico. Estrapolare graficamente dai complessi mosaici urbani delle città contemporanee quelle caratteristiche architettoniche abbandonate, dimenticate e degradate ha contribuito alla loro potenziale rivalutazione e valorizzazione e, al tempo stesso, alla riattribuzione di quell'importante identità storica e culturale dei luoghi. La ricerca dei valori culturali e storici attraverso l'analisi e l'indagine grafica sul patrimonio architettonico, infatti, ha consentito di individuare nuovi materiali sui quali poter lavorare per contribuire alla diffusione della conoscenza delle identità culturali e storiche della città di Elbasan. L'analisi di fonti storico-iconografiche, in primo luogo, e l'uso della metodologia della rappresentazione e di modellatori digitali per la restituzione grafica della città e della sua fortezza, successivamente, hanno contribuito all'elaborazione della presente indagine. Le contemporanee applicazioni software, infatti, hanno consentito il controllo diretto dei risultati delle rilevazioni, ottenuti tramite tecniche di fotogrammetria, e di elaborare veri e propri archivi digitali. È stato infatti possibile realizzare un'archiviazione dati che resterà aperta per continui aggiornamenti, monitoraggi e verifiche, e sarà implementabile con eventuali dati da fonti archeologiche, storiche e documentarie che potrebbero mutare nel tempo. Concludendo, è fondamentale considerare una qualsiasi azione volta alla conoscenza non come un'operazione finita e fine a se stessa ma, anzi, come controllo assiduo e continuativo al fine di consentire la conservazione e la valorizzazione nel tempo dei complessi mosaici urbani delle città contemporanee.

Ringraziamenti

Il presente contributo è stato realizzato grazie al programma 'Valere2019' dell'Università della Campania Luigi Vanvitelli.

Bibliografia

- AA.VV. (1917). *Itinerari Albanesi (1892-1902), con uno sguardo generale all'Albania e alle sue comunicazioni stradali*, Roma, Reale Società Geografica italiana, p.593.
- BARRUCCI C., POSCA L. (2013). *Architetti italiani in Albania (1914-1943)*, Roma, Clear 2013.
- BENEDETTINI B., GAIANI M., REMONDINO F. (2010). *Modelli digitali 3d in archeologia: il caso di Pompei*, Pisa, Edizioni della Normale.
- BERTOCCI S., PARRINELLO S. (2015). *Digital Survey and Documentation of the Archeological and Architectural sites*, Firenze, Edifir Edizioni
- FATTA F. (2016). *La rappresentazione del patrimonio culturale tra finalità e innovazione*. In *Modelli matematici e grafici per una ridefinizione delle prospettive - Mathematical and graphical models for a redefinition of perspectives*, Roma, Gangemi Editrice.
- GALANTI A. (1901). *L'Albania: notizie geografiche, etnografiche e storiche*, Roma, Società Ed. Dante Alighieri
- GIORDANO P. (2011). *Rappresentazione Vs Deresposabilizzazione. Valorizzazione Vs Lapidazione per un disegno etico ed estetico del patrimonio culturale delle città mediterranee*, in *Le vie dei Mercanti*, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice, pp. 187-208.
- GIORDANO P. (2014). *Ridisegno, rilievo e riconfigurazione dell'Albergo dei Poveri di Napoli*, Milano, Gangemi Editore.
- KARAIKAJ G. (1981). *500 Vjet fortifikime ne Shqiperi*, Tirana, Kombinati Poligrafik.
- PIERINI R. (2008). *Recovering and improving Elbasan Fortress*, Pisa, Plus-Pisa University Press.

Indizi plurimi di persistenze nella città di Pescara *Multiple signs of persistence in the city of Pescara*

PASQUALE TUNZI

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Abstract

Alcune mappe storiche della città di Pescara, messe a confronto con una vista aerea zenitale attuale, ne rendono evidenti le trasformazioni e le persistenze avvenute nel tempo. Come elementi distintivi della città i segni rivelano una sorta di palinsesto in cui a volte è stato "raschiato" uno stato originario per sovrapporvi uno nuovo. In altri casi, invece, restano indizi o tracce che stimolano la conoscenza di fatti passati da cui si è generato lo stato attuale.

Some historical maps of the city of Pescara, compared with a current zenithal aerial view, make clear the transformations and persistences that have occurred over time. As distinctive elements of the city, the signs reveal a sort of palimpsest in which an original state has sometimes been "scraped" to overlap a new one. In other cases, however, there are clues or traces that stimulate the knowledge of past facts from which the current state was generated.

Keywords

Cartografia storica, Pescara, indizi.

Historical cartography, Pescara, clues.

Introduzione

«Nel riconoscimento degli indizi si individuano certi oggetti (o altri tipi di traccia che non siano impronte) lasciati dall'agente causatore sul luogo dell'effetto, così che dalla loro presenza *attuale* la presenza *passata* dell'agente possa essere inferita» [Eco 1975, 292].

Il luogo dell'effetto è dunque depositario di segnali che, attentamente osservati e indagati, si presume possano ricondurre ad atti di intervento passati. L'indizio ha pertanto valore fattuale, espresso dall'esistenza di elementi che si pongono innanzi – oggetti – come segni. Essendo indicativi si richiedono per essi accertamenti o espliciti riconoscimenti affinché non restino sul piano presuntivo. Quando in uno spazio urbano si manifestano più indizi, questi vanno necessariamente acclarati, ossia indagati con senso critico ritenendoli attinenti a circostanze certe, al fine di comprenderne l'origine, i possibili collegamenti reciproci, l'eventuale stratificazione o rimpiazzo, gli effetti prodotti. Essi vanno sottoposti, volta per volta, a verifica affinché non risultino sterili. Appuratane la validità, sulla base di approcci sostanziali, assumono il senso di prove *in fieri*, una sorta di testimonianza indiretta da cui desumere l'esistenza di altro e iniziare uno o più percorsi di ricerca. Sovente gli indizi sono assimilabili a segni significanti, denotano fatti oggettivamente sussistenti, e si avvalgono della condizione di similarità. Infatti li riconosciamo proprio perché si distinguono dal consueto, e tendono ad assomigliare all'aspetto di elementi precisi, diversi dall'omogeneità da cui si staccano. Sono quindi segni iconici presenti nella realtà urbana da prendersi in considerazione se mostrano una propria unicità. Ogni città possiede tracce, segni, indizi dai quali è possibile supporre l'avvenuta azione di passate iniziative tali da modificare una condizione della quale restano espliciti segnali. A volte sono evidenti e opportunamente esibiti, talaltra risultano quasi

impercettibili. Osservare la città dall'alto, attraverso una veduta aerea zenitale, consente di rinvenirne la trama nella sua compagine. Non c'è altro modo per avere una visione complessiva e oggettiva dell'intero ordito viario e della consistenza edilizia. Nella foto sono evidenti le coperture dai diversi andamenti, i colori di quanto è riprodotto, e le ombre più o meno pronunciate, dalle quali si intuiscono i volumi delle costruzioni. L'occhio in quell'immagine ricca di elementi, spazia e rileva la singolarità dell'aspetto, forse anche il senso dell'ordinario, a cui si annette la molteplicità di talune differenze: spazi liberi destinati a verde, e figure grigie di varie forme ed estensioni delimitate dalle sagome degli edifici.

Non c'è bisogno di elaborati tridimensionali digitali per assumere la consapevolezza – facendo ricorso alle intramontabili leggi della Gestalt –, che gli elementi di un dato soggetto, pur essendo singoli e accostati gli uni agli altri, costituiscono una unità aggregata. L'aspetto fenomenico resta il dato fondamentale rinvenibile in questo genere di raffigurazioni sul piano bidimensionale, ottemperando al metodo del raffronto. Le consuete traduzioni cartografiche, nel simulare la veduta aerea zenitale, analogamente riproducono la situazione topografica reale, e ci permettono di entrare in relazione con le diverse parti sfrondate di tanti particolari distraenti. Ovviamente alla scala della rappresentazione è affidata la gestione del livello di dettaglio. La totalità del soggetto, la sua interezza fisionomica viene acquisita a colpo d'occhio, con tutte le unicità che le sono proprie, compresi gli indizi dai quali è possibile dedurre la sussistenza di uno o più fatti. In taluni casi le particolarità sono cicatrici di perdite o mancanze mai risolte, degenerate in scarificazioni. Per poter capire cosa c'è dietro questi segni diversi non abbiamo che da consultare le fonti documentarie, in particolare le mappe storiche, testimonianza grafica di determinate decisioni e azioni nella vita della città.

1. Il caso di Pescara

La nostra attenzione è rivolta alla città di Pescara, in Abruzzo, la cui buona documentazione d'archivio suffraga il singolare palinsesto urbano determinatosi nel corso del tempo, e in parte rinvenibile nella veduta aerea zenitale. Questa immagine è per noi un testo grafico da analizzare come sistema, in quanto contiene al proprio interno un corredo di unità discrete organizzate secondo regole atte a produrre un senso determinato.



1: Veduta aerea zenitale di Pescara, 2006 (Archivio Dipartimento di Architettura Pescara).

L'elemento primario nella suddetta veduta aerea è il tessuto urbano, ordinato e uniforme, separato in due dall'andamento del fiume omonimo. L'immagine mostra una trama viaria regolare ma non del tutto precisa, indicativa di una città unitaria cresciuta senza applicare una norma definita, o via via disattesa nel tempo. Tuttavia si percepisce un senso di unitarietà, come se la città fosse stata progettata e realizzata in un'unica soluzione. Apparentemente essa presenta un isomorfismo rinvenibile in altre città, ma se la si osserva attentamente, escludendo gli adattamenti alle presenze ambientali, si notano delle singolarità che Foucault [1993, 40] ha chiamato «indizi prossimi». Potrebbero essere dovuti a precise circostanze, non necessariamente proprie del sito, o a elementi di fatto influenti sull'azione intrapresa. Di certo esprimono un legame tra segno e atto che l'ha generato. Non considerando quindi la presenza del fiume, da cui non si rileva alcun influsso sull'irreggimentazione di suoli, sembra essere la linea ferroviaria a porsi da guida nello sviluppo del tessuto urbano, sebbene il suo tracciato sia stato recentemente modificato a partire dalla stazione centrale. La nuova strada ferrata a nord del fiume corre da circa un ventennio all'interno del territorio, ai piedi delle colline che si congiungono a Montesilvano, in modo parallelo all'andamento della costa, lì dove l'edificato è molto rado. Si ridefinisce così un'ampia e lunga fascia pianeggiante delimitata a est dal mare, in cui l'edificato si è insediato e sviluppato raggiungendo una densità ragguardevole.

Ma qual era la vecchia sede della strada ferrata? A ben guardare l'immagine del tessuto edilizio si nota una traccia singolare dovuta a una linea disposta obliquamente a tagliarlo nel tratto compreso tra la stazione centrale e il quartiere Santa Filomena, a confine col comune di Montesilvano. Per comprendere questa singolarità dobbiamo prendere in esame la carta catastale rilevata nel 1923, sulla quale risulta evidente in quell'area una linea nera con la scritta "Bologna", tracciato ferroviario che poco oltre il fiume, a sud s'incurva per correre poi parallelamente al mare verso Foggia.



2: Quadro d'unione delle carte catastali del Comune di Pescara, 1923. (Arch. Dip. Architettura Pescara).

È un segno distintivo la cui forte intensità rompe l'ortogonalità di un ordito armonico, quasi lo scompone alterandone la regolarità, come se la volesse rigenerare. C'è una forte analogia tra la realtà della struttura viaria e il suo disegno nella mappa, un rapporto di uguaglianza che sottende «la dinamica di un sistema complesso in cui le linee dei percorsi del vuoto si intrecciano per distribuire i diversi elementi pieni del territorio» [Careri 2006, 23].

Liberando all'inizio di questo secolo il denso costruito dal suo ingombro rumoroso, della vecchia strada ferrata resta una ferita non ancora rimarginata, la cui lunga traccia indelebile assume la testimonianza del progresso delle comunicazioni inaugurato a Pescara il 1863. E il suo permanere, impresso nella trama edilizia, non può che essere un indizio a favore di approfondite ricerche in ambito storico-urbanistico, sull'atto progettuale dell'Ottocento, sui principi sottesi, sulle condizioni che l'hanno generato, su come ha inciso sullo sviluppo urbano e sulla vita dei residenti.

Tornando a considerare il recente intervento di delocalizzazione, questo ha portato alla realizzazione di una nuova stazione ferroviaria, arretrata di circa 150 m rispetto alla precedente. Ne è conseguito un considerevole ampliamento dello spazio retrostante la vecchia stazione, dovuto alla dismissione dell'intera infrastruttura ferroviaria. La nuova stazione centrale oggi prospetta su un grande vuoto informe, mai recuperato e mai ridefinito nelle sue funzioni, nonostante mantenga la centralità nel consolidato tessuto edilizio. Del vecchio piazzale resta ben poco, perché dalla stazione originaria sono stati eliminati i due bracci simmetrici, tipici per molte stazioni italiane. La loro presenza insieme ad altre costruzioni limitrofe, di cui non v'è alcuna traccia, definiva un luogo d'accesso alla città la cui compostezza è oggi svilita. Rimane il corpo centrale del vecchio edificio e la strada che vi corre davanti dalla quale si dirama corso Umberto I proiettato direttamente al mare.

Su questo asse si apre, in prossimità del mare, piazza della Rinascita. Il nome è sintomatico di una rigenerazione avvenuta a seguito delle ingenti distruzioni causate dall'ultima guerra mondiale. Se guardiamo la carta catastale del 1923 in quell'area vi erano diversi isolati, dalle dimensioni irregolari, edificati con oltre sessanta ville di gusto eclettico e liberty. Tutto è stato spazzato via per realizzare una grande piazza che non ha mantenuto alcun segno del passato. Nell'«indizio di mancanza», così definito da Deleuze [1984, 188] in altri ambiti, la situazione pregressa non viene direttamente indicata ma ci permette soltanto l'inferenza, ossia, «l'immagine-ragionamento» ci porta a guardare la carta catastale come una situazione ancora non data ma potenzialmente in divenire. I due stadi, prima e dopo la trasformazione, sono ben documentati nei disegni di P.R.G. redatti da Luigi Piccinato nei primissimi anni Cinquanta. In essi si leggono nuove edificazioni, di proporzioni totalmente diverse dalle precedenti, a delimitazione di uno spazio libero creato per dare nuovo assetto alla città. Nell'intera forma dell'abitato, inglobante ogni singolarità e ordinarietà, questa piazza, quale polo sociale e commerciale, si pone a contraltare del centro amministrativo sorto negli anni Trenta sulla sponda nord del fiume. Giova ricordare, nel 1927, la fusione dell'antica città di Pescara, situata a sud del fiume, con Castellammare Adriatico istituita a comune autonomo dai Francesi nel 1807 e sviluppatosi a settentrione.

2. Tracce di un passato remoto

La sintassi del territorio urbano di Pescara costituita dalla linearità e dalla ripetitività degli isolati, moltiplicati quasi all'infinito sulla traiettoria nord-sud, porta dunque delle eccezioni: tagli, slarghi, deviazioni ecc. Dalla muta carta aerea di un esteso e regolare costruito partono segni o richiami che si staccano dall'ordito con l'intenzione di significare. Sono segni attinenti a fatti naturali e a interventi dell'uomo, privi di senso semantico o di assegnazione funzionale,

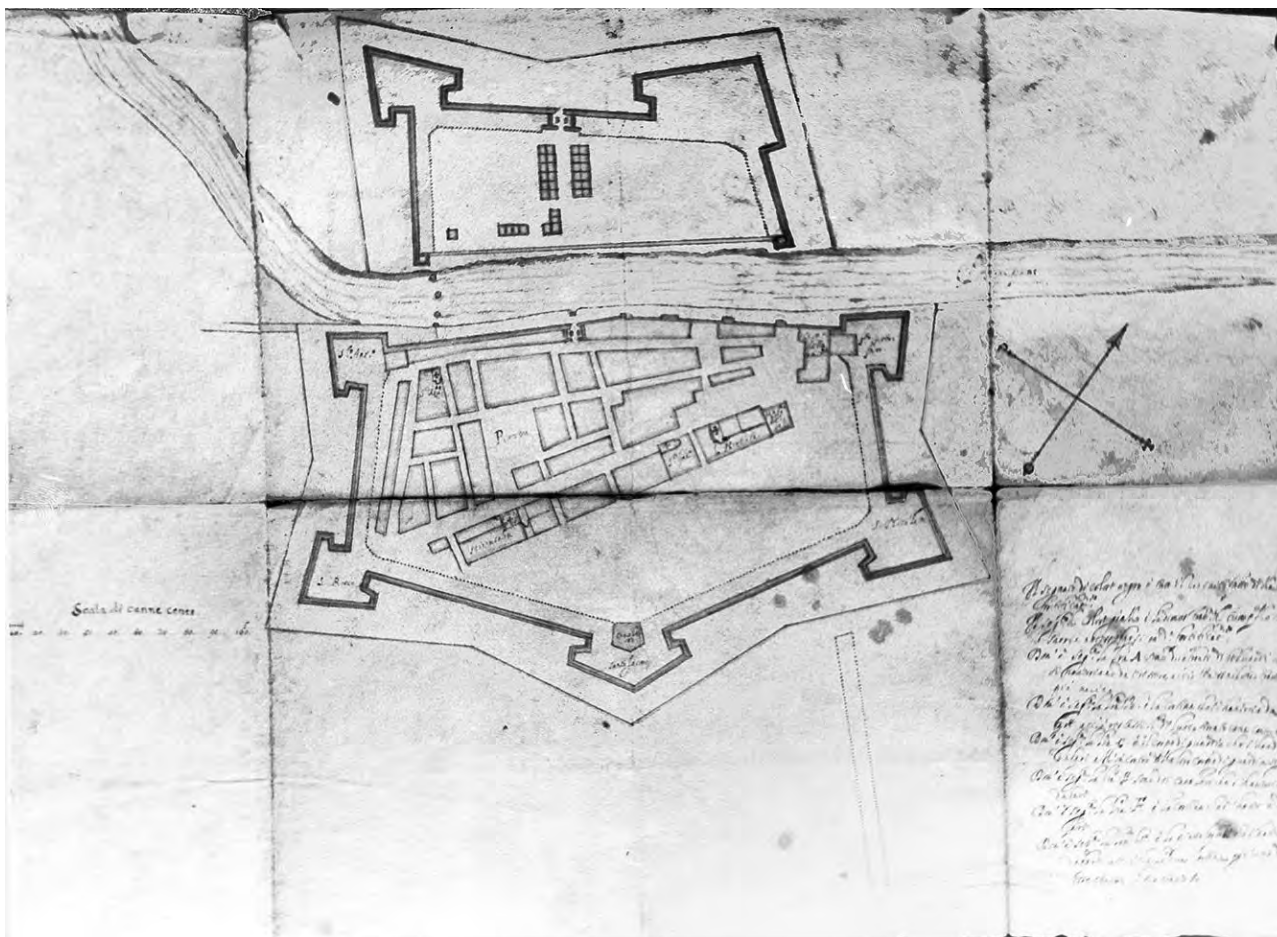
né di ruolo specificatamente semiotico. Tuttavia, come abbiamo visto, s'impongono all'occhio perché interrompono o modificano una normalità in cui si pongono come indicatori di unità espressive. Scendiamo un po' di quota, o zoomiamo sulla veduta zenitale per leggere più attentamente la bidimensionalità del tessuto edilizio (Fig. 3). Nell'allargare la lente dell'osservazione notiamo una differente trama viaria tra l'estensione a nord del fiume e quella a sud, quale testimonianza di una interezza costituita da due unità differenti. Tale diversità, lo abbiamo accennato, è dovuta alla passata esistenza di due agglomerati urbani sorti e sviluppatisi indipendentemente l'uno dall'altro e in tempi molto differenti. Il fiume, di mezzo, ha fortemente segnato questa separazione. Unico elemento di collegamento tra i due tessuti edilizi, privi di reale continuità, è la strada statale 16, quasi parallela alla linea di costa. Scavalca il fiume per poi insinuarsi nella pineta dannunziana e raggiungere Francavilla.



3: Veduta aerea zenitale del centro storico di Pescara, in forma triangolare a ridosso del fiume, dove oggi passa l'asse attrezzato Chieti-Pescara. A sinistra sono visibili il ponte ferroviario e il nuovo ponte carrabile.

In prossimità del ponte è facile notare un gruppo di isolati la cui forma complessiva restituisce un triangolo stretto e allungato, accostato alla sponda meridionale del fiume in prossimità della foce. Se ne rileva una trama viaria insolita, la cui disposizione a tridente non ha un'apparente giustificazione. Anche in questo caso l'indizio può essere chiarito dalla cartografia storica, nello specifico dalla documentazione cinquecentesca e dei tre secoli successivi, in cui si attesta la presenza della Piazzaforte di Pescara sino alla fine dell'Ottocento. La nota mappa di Carlo Gambacorta marchese di Celenza, redatta nel 1598 a

fini ispettivi, mostra all'interno della murazione bastionata pentagonale un nucleo urbano triangolare. È chiaramente evidente come questa forma non sia in assonanza con quella della recinzione, alquanto regolare e realizzata nella prima metà del Cinquecento sulla base di principi balistici. L'edificato si estende obliquamente, quasi volesse tagliare in due l'area fortificata determinando uno spazio libero sul versante sud-orientale.

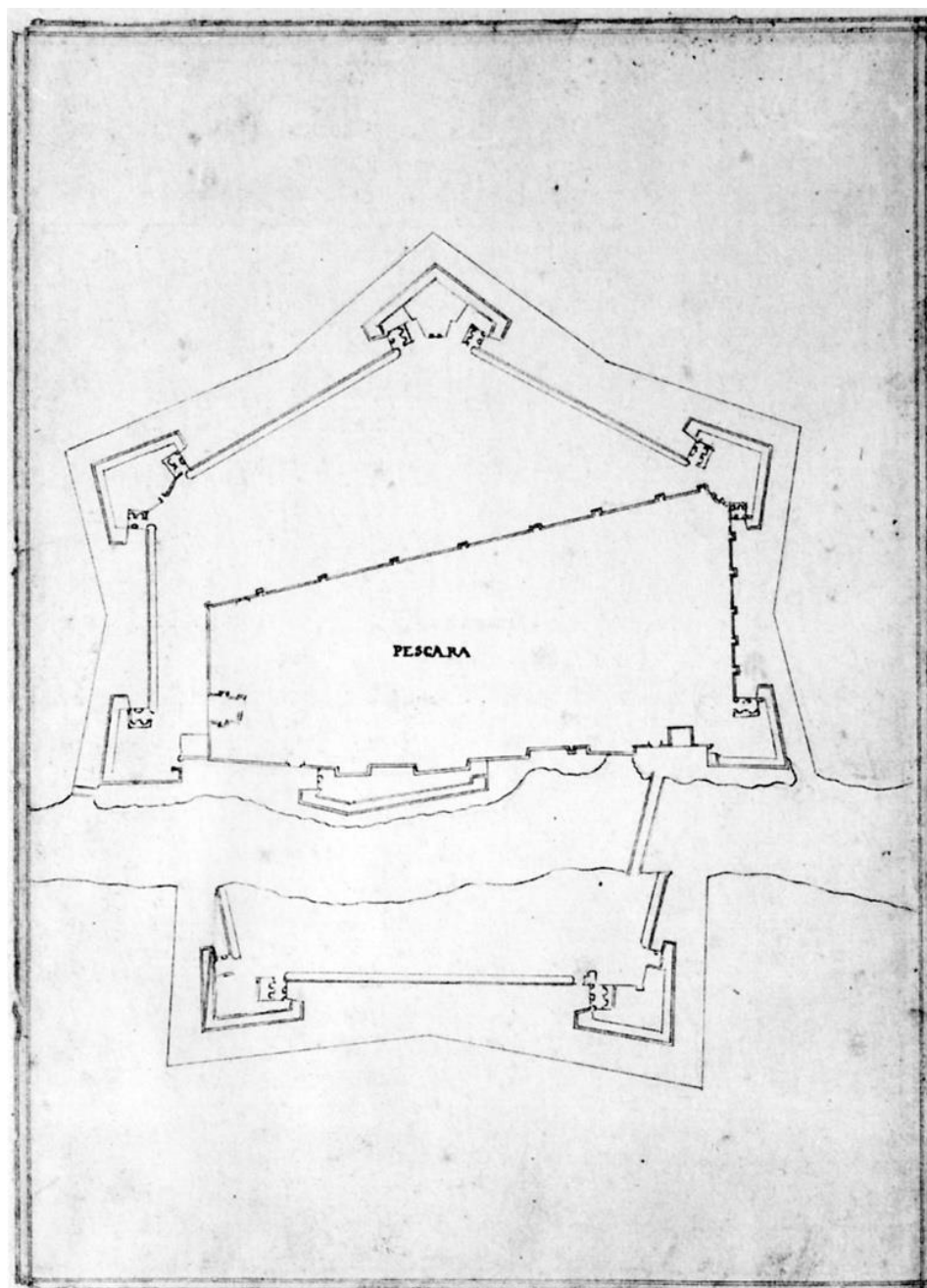


4: Mappa di Pescara redatta da Carlo Gambacorta nel 1598 a fini ispettivi. (Arch. Dip. Architettura).

Una mappa del secolo XVI conservata presso l'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio di Roma ci fornisce la spiegazione (Fig. 5). Il disegno schematico mostra il nuovo impianto bastionato che ingloba la preesistente cinta muraria di forma trapezoidale dotata di numerose torri quadre. L'interno di questa difesa turrita è uno spazio vuoto, ma se vi inseriamo l'edificato riprodotto in una delle mappe ottocentesche vediamo una perfetta aderenza, indice di misurazioni precise. Lo stesso riscontro tra foto aerea zenitale e mappe ottocentesche, attraverso la sovrapposizione in trasparenza, rivela il combaciare della maggior parte degli edifici, partendo dalle caserme a ridosso del fiume.

Da scavi condotti e documentati dalla Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo negli anni '90 del secolo scorso, su una parte quasi centrale delle caserme rovinata dai bombardamenti, è emerso un segmento di una via basolata di età romana. Le preesistenze urbane costituiscono l'antico centro di Pescara denominato Ostia Aterni e risalgono al periodo I sec. a.C. – III sec. d.C., come è stato sostenuto da Andrea Staffa [1991], mentre la murazione turrita è del secolo XIII.

Ma la particolare forma triangolare dell'impianto da cosa è stata generata? In sostanza questo indizio non è stato chiarito e offre motivo di dubbio, nel momento in cui non sembra essere supportato da fatti. La risposta viene guardando l'antica viabilità territoriale, determinata dalla confluenza del percorso di fondovalle, prossimo al fiume, e dalla via Claudia Valeria proveniente da sud-ovest, nel punto in cui trasversalmente incrociava la via litoranea Flaminia Adriatica. Come registra nel 1808 la tav. n.4 dell'*Atlante Geografico del Regno di Napoli* redatta dal Rizzi-Zannoni, entrambe provenivano da Roma ma una favoriva l'accesso a Napoli, mentre la Flaminia collegava Brindisi a Rimini.



5: Anonimo, mappa di Pescara con indicazione dell'antica cinta muraria inglobata nella nuova (I.S.C.A.G.).

Conclusioni

La nutrita documentazione d'archivio su Pescara può consentire – oltre quanto abbiamo osservato celermente –, tanto altro per comprendere molti dei particolari segni rinvenibili nella veduta aerea zenitale. Se guardata con attenzione l'immagine consegna dei veri e propri atti di volontà, ossia, operazioni di trasformazione, talvolta di "raschiatura" degli elementi originari per sovrapporvi un nuovo del tutto inedito, avulso dal passato.

La sostituzione della cinta bizantina con quella cinquecentesca può essere considerato il primo atto documentato di mutazione compiuto su Pescara. Le mura turrette della città geometrica vennero totalmente eliminate al fine di potenziare la difesa con una nuova e più efficace opera, secondo le regole militari e balistiche del '500. Come si è visto, questo intervento non modificò l'assetto urbano con la struttura viaria a tridente, lo inglobò annettendovi altre aree per definire una forma pentagonale regolare da cui si ottenne un deciso cambio del suo aspetto. Fu per tre secoli un'immagine forte, destinata comunque a modificarsi nuovamente a fine Ottocento quando la Piazzaforte fu completamente demolita in pochi anni, per far posto a un rinnovato assetto urbano totalmente avulso dal precedente.

Di quegli elevati, ancorché possenti, il luogo apparentemente non ha trattenuto indizi, ma sotto la superficie restano molto spesso tracce seppur non facilmente rinvenibili, e questo fa sì che la memoria vacilli. In altri casi le tracce del passato si dissolvono completamente e non lasciano indizi, o questi sono talmente labili o scarsamente visibili da non sollecitare lo studioso. Diversamente invece notiamo nei tracciati viari – come fossero solchi nel territorio – una forte stabilità segnica, ben visibile e sostenuta nel tempo, alla stregua dei corsi d'acqua. Essi nel riferire il senso di moto, di attraversamento dello spazio, s'impongono sul luogo ben oltre le fragili tracce degli elevati, la cui stanzialità seppur generata dai primi, è destinata a rinnovarsi. Il territorio rivela quindi una coesistenza di segni, di elementi vicendevolmente sorretti in una sorta di architettura iconica dal significato non sempre esplicito. Ogni indizio ha una potenzialità, una interiorità propria con un significato unico e adeguato, connesso a quello di altri indizi, come un numero frazionato fa parte di un intero. Se l'indizio, in qualità di sintomo di sospetto, suggerisce qualcosa, ciò è dovuto al contesto in cui viene a trovarsi, rinvenibile nella foto aerea zenitale allo stesso modo, per analogia, nella mappa urbana. Lo si può decifrare, come abbiamo visto, non alienandolo dal proprio contesto: in caso contrario il suo isolamento non giova in alcun senso. Rilevare, analizzare e verificare gli indizi ha per obiettivo la costituzione di vere e proprie condizioni, da ricucire in una organica e plausibile ricostruzione del tempo trascorso. In linea di principio l'aggregato di segni si rimette all'apparato della percezione, quale mezzo naturale di comunicazione, in un dato oggettivo rilevabile da chiunque. E questo attiene decisamente alla veduta zenitale e alla mappa, cioè all'insieme urbano, disatteso invece nella realtà dei luoghi percorribili.

Il compito degli indizi non è quello di rivelare una realtà, quanto permettere una migliore comprensione di azioni o gesti compiuti in quella realtà, fungono quindi da innesco. Talvolta sono piccoli elementi, apparentemente insignificanti, che vanno ricomposti in un peculiare mosaico per ottenere un possibile quadro esaustivo e apprezzabile in senso culturale. È un'operazione di natura archeologica e filologica, uno scavo paziente attraverso le fragili carte da cui si possono trarre frutti molto appetibili per favorire un aggiornamento della narrazione storica.

Se quindi l'uomo in alcuni casi è così determinato nelle trasformazioni da non permettere alcuna reminiscenza o stratificazione del passato, soltanto i documenti d'archivio, e per noi le mappe, consentono il sostegno all'identità di un luogo. Il raffronto è quindi centrale in una

analisi in cui da talune immagini si generano per continuità altre immagini, con un valore analogo alle precedenti. Da tempo abbiamo perso l'uso di abradere i supporti per ripresentare nuovi soggetti di studio e documenti. Le mappe storiche, come pietre miliari contribuiscono, nella ricchezza delle rappresentazioni, a scandire topograficamente la distanza temporale. Pur essendo dei modelli, mettono in evidenza molte cose, ma allo stesso tempo ne trascurano altre arginando la complessa trasmissione del reale, per sostenere che «nessun lato della cosa si mostra se non nascondendo attivamente gli altri» [Merleau-Ponty 1967, 44]. Nei riguardi della fisicità del contesto ambientale esse sono destinate a contenere una sorta di atrofia, dove la molteplicità degli indizi filtra la raffigurazione, come fosse un setaccio per elementi incoerenti. In molti casi, sostiene Quaini [1991, 13], la materialità della situazione viene ricostruita e sostituita dalla mappa condizionando la nostra visione dell'esistente. Ma quell'apparente discontinuità di indizi non fa che supportare la continuità del racconto storico, tenendo presente che il cambiamento è l'unica permanenza.

Bibliografia

- CARERI, F. (2006). *Walkscape*. Torino, Einaudi, p. 23.
DELEUZE, G. (1984). *L'immagine-movimento*. Milano, Ubulibri, p. 188.
ECO, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano, Bompiani, p. 292.
FOUCAULT, M. (1993). *Sorvegliare e punire*. Torino, Einaudi, p. 40.
MERLEAU-PONTY, M. (1967). *Segni*. Milano, Il Saggiatore, p. 44.
QUAINI, M. (1991). *Per una archeologia dello sguardo topografico*, in «Casabella», nn. 575-576, p. 13.
STAFFA, A.R. (1991). *Scavi nel centro storico di Pescara, 1: primi elementi per una ricostruzione dell'assetto antico ed altomedievale dell'abitato di "Ostia Aterni-Aternum"*, in «Archeologia medievale», XVIII, p. 201.

Tracce territoriali. Olbia e il suo palinsesto ambientale

Territorial traces. Olbia and its environmental palimpsest

MICHELE VALENTINO, ANTONELLO MAROTTA

Università di Sassari

Abstract

Obiettivo del contributo è rileggere, anche attraverso l'ausilio di manufatti documentari storici, le tracce celate da processi di urbanizzazione al fine di fare riemergere i segni meno evidenti delle strutture ambientali. Nello specifico, l'articolo usa il caso studio di Olbia per evidenziare e mostrare il processo di raschiatura degli elementi ambientali nel lungo processo di urbanizzazione, che ha portato a diversi problemi dal punto di vista idrogeologico e di sicurezza per la popolazione.

The aim of the article is re-read, including using historical documentaries artefacts, traces hidden by urbanisation processes to make the re-emergence less apparent signs of environmental structures. Specifically, the article uses the Olbia case study to highlight and show the scraping process of ecological elements in the long urbanisation process, which has led to several problems as hydrogeological and safety for the population.

Keywords

Paesaggio, Palinsesto, Rappresentazione.
Landscape, Palimpsest, Representation.

Introduzione

La metafora dei manufatti letterari permette di descrivere il lungo percorso di stratificazione a cui sono sottoposte le città e i territori, soggetti a diversi processi di ri-scrittura. Il disegno e le mappe storiche giocano un ruolo importante per identificare le tracce celate della storia e della geografia del territorio.

La metodologia della sovrapposizione cartografica, in maniera differente dal *overlay mapping*, seleziona le informazioni al fine di ritracciare graficamente gli elementi del palinsesto ambientale ormai totalmente cancellati al fine di una nuova narrazione della struttura urbana.

La città di Olbia si può considerare il centro propulsivo del territorio della Sardegna nord-orientale, una città 'scalo' incentrata sullo scambio per la presenza di importanti infrastrutture legate al trasporto marittimo e aereo, e alle trasformazioni insediative generate dallo sviluppo turistico costiero. Questo territorio è caratterizzato dal fenomeno del rischio idrogeologico, da problemi di interfaccia tra dimensione urbana, dimensione infrastrutturale e dimensione ambientale, nonché da un processo avanzato di privatizzazione della fascia costiera e, in questo senso, dello spazio pubblico.

1. Decostruire attraverso le immagini

Le grandi trasformazioni che hanno investito la città e il territorio mettono in crisi le modalità di costruzione e articolazione della complessità urbana. Questo impone un ripensamento della loro forma e della loro struttura, differente rispetto all'idea e alle immagini che la

modernità ci ha consegnato. Associata a questa consapevolezza si aggiunge anche la rinnovata sensibilità legata alle problematiche ecologiche e ambientali. Ciò implica «un nuovo rapporto dell'uomo con l'ambiente e il territorio e, in ultima analisi, a tenere conto di fattori nuovi, mai prima considerati nell'analisi e, quindi nella rappresentazione, delle realtà territoriali e urbane» [Cardone 2015, 324].

Questa attenzione data alle questioni legate ai territori urbani e alla lettura dei sistemi complessi, fra cui quelli ambientali assumano un luogo di rilievo, implica una necessaria riforma degli strumenti della rappresentazione. A tal proposito potrebbe essere utile rileggere alcune pratiche artistiche che hanno fatto della cancellazione, della riscrittura e dell'affioramento un'attività profonda della loro ricerca.

Se si guarda all'esperienza di Emilio Isgrò – noto per il linguaggio artistico della cancellatura – appare evidente che la sua è una poetica dell'emersione dei significati, attraverso una volontà mediata, più che una determinazione verso l'occultamento delle informazioni.

La tecnica della cancellazione, utilizzata dall'artista in diversi lavori su manufatti testuali, fu ripresa negli anni Settanta con una serie di opere che consistevano nell'annerire tutti i toponimi di alcune mappe geografiche – come ad esempio la *Carta geografica cancellata* del 1970¹. L'eliminazione delle informazioni legate alla toponomastica, che cancellano il significato a favore dell'effetto plastico, permette al contempo un'emersione di significati legati alla dimensione fisica del territorio aperta alla nuova ri-significazione dei luoghi.

In modo analogo, seppure con mezzi e strumenti molto diversi, attraverso l'azione dello strappo, si svolge l'indagine artistica di Mimmo Rotella (1918-2006). La pratica del *décollage*, così come definita dallo stesso movimento del *Nouveau Réalisme*, permette di far affiorare strati del passato ormai celati. Come afferma Giulia Valcamonica: «Rotella strappa con consapevolezza [...]. Prende un pezzo di città, ce lo mette davanti agli occhi, e mette sullo stesso piano il passato (i vecchi strati di immagini) e il presente (il velo nuovo che in parte strappa)» [2008, 86]. Una capacità che permette di rileggere in modo simultaneo strutture, strati e testi del territorio e della città che fanno riferimento a tempi diversi. Un'abilità che la rappresentazione, capace di rilevare la complessità urbana-territoriale in relazione alla componente tempo, deve fare propria.

A tal proposito si avvicina alla mente il lavoro dell'artista e del poeta ceco Jiří Kolář (1914-2002) con i suoi *rollages molteplici*, dove le figure, provenienti dalla riproduzione di diverse opere, convivono simultaneamente in un'unica immagine: si veda, ad esempio, *Bosch* del 1969² in cui compare contemporaneamente una foto della laguna di Venezia e un dipinto di Hieronymus Bosch (1453-1516).

Un'attitudine quasi archeologica, a rintracciare le testimonianze passate per farle affiorare e coinvolgerle in una dinamica collaborativa con i manufatti del presente. Nel libro *Silenzi eloquenti* di Carlos Martí Arís il teorico catalano dichiara: «Secondo Borges qualsiasi luogo è archeologico: se scavassimo, vi troveremmo rovine di costruzioni antiche, frammenti del pensiero di quanti ci hanno preceduto. Questi resti, 'parole sradicate e mutilate, parole di altri', costituiscono la base su cui si fonda la cultura *ultrapersonale*, l'unica che abbia davvero valore proprio perché non appartiene a nessuno» [Martí Arís 2002, 25]. Una cultura

¹ Emilio Isgrò (1970), *Carta geografica cancellata*. China su carta, su tela (136x95,5 cm). Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto / Collezione VAF-Stiftung.

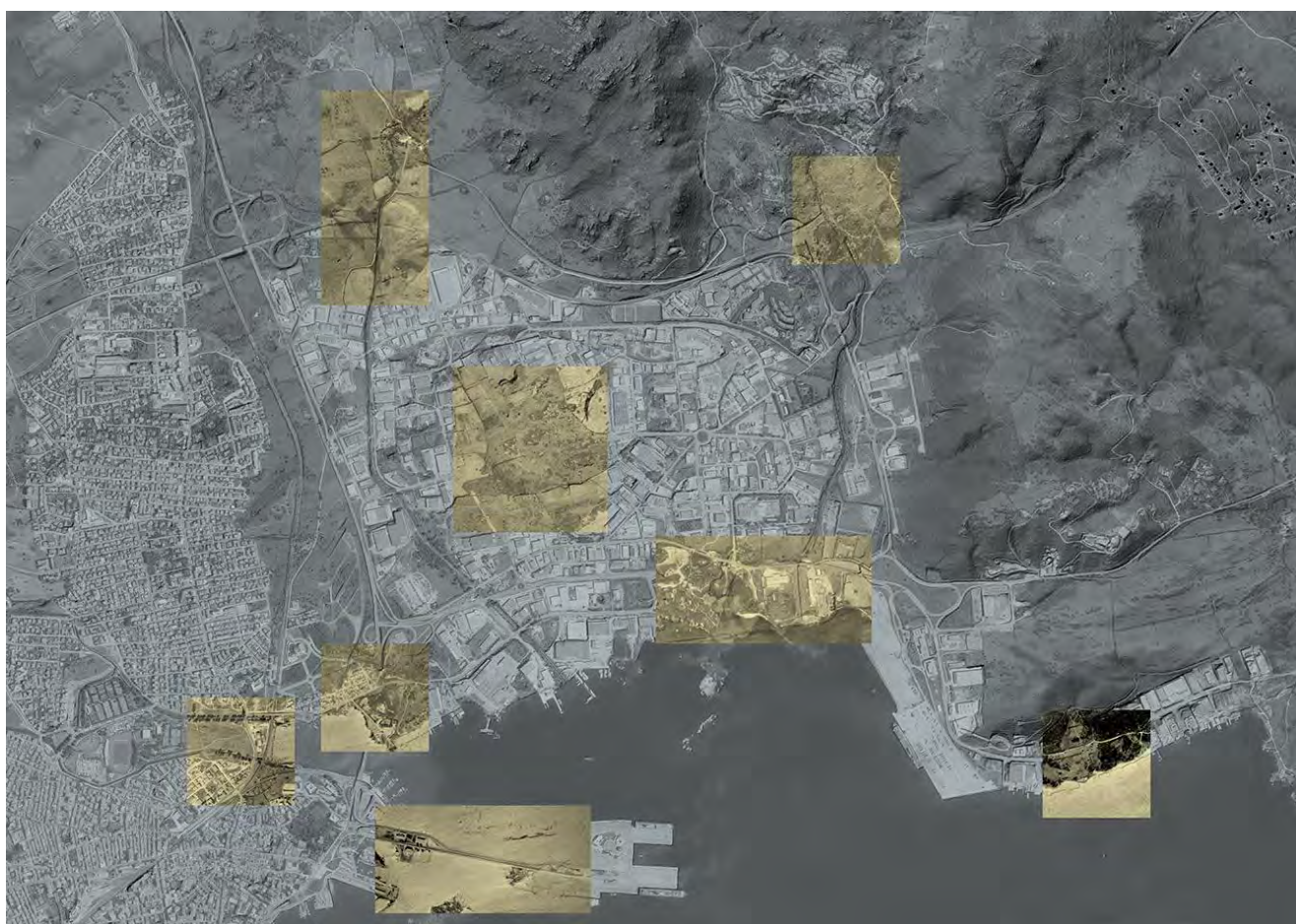
² Jiří Kolář (1969), *Bosch*. Serigrafia a colori su tela. Patrimonio di Robert and Lois Orchard, St. Louis, Missouri.

* Questo articolo è il risultato di una ricerca congiunta condotta dai due autori. Michele Valentino ha scritto l'introduzione e il primo paragrafo, Antonello Marotta il secondo paragrafo e le conclusioni

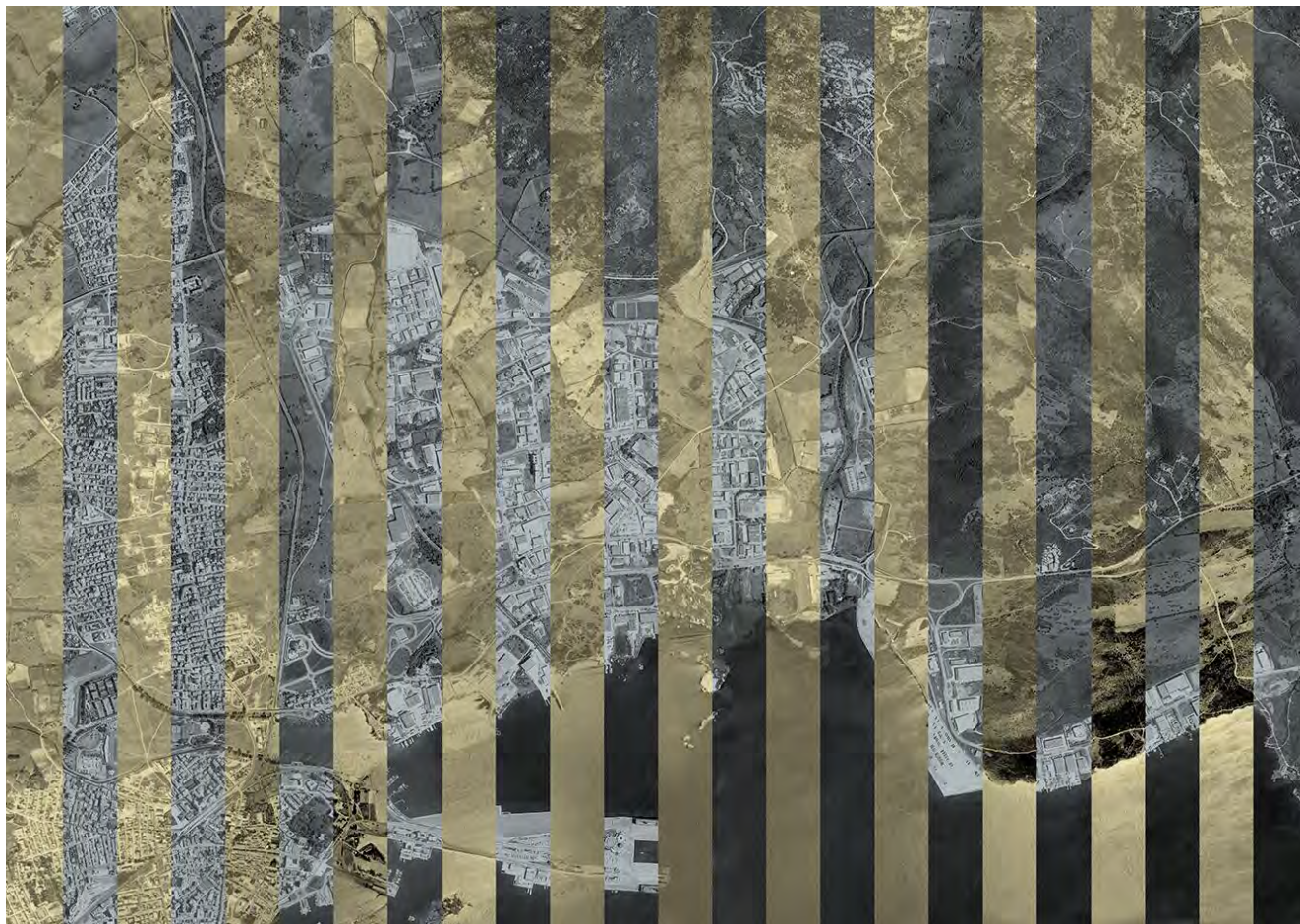
ultrapersonale distante dall'impersonale e dall'oggettivo della rappresentazione territoriale e urbana codificata. La sfida del lavoro di lettura e di rappresentazione, e quindi del progetto, rimane nell'ambito di una sensibilità capace di rileggere il testo che precede il testo, dimostrando che ogni azione è il terminale di un processo molto più antico.

Come ci ricorda lo stesso André Corboz nell'articolo *Il territorio come palinsesto*: «Ciascun territorio è unico, per cui è necessario 'riciclare', grattare una volta di più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno inscritto sull'insostituibile materiale del suolo, per deporvene uno nuovo, che risponda alle esigenze d'oggi, prima di essere a sua volta abrogato» [Corboz 1985, 27].

Seppure sia comprensibile che nell'atto di rappresentare o progettare un territorio, complesso come quello che si manifesta oggi, vi sia una risposta resistente delle discipline che premia la riproduzione selettiva degli elementi convenzionali, bisogna ricordare che la sensibilità contemporanea implica la contemplazione di elementi nuovi, come quelli naturali legati alle dinamiche ambientali, che non possono essere trascurati. Lo sguardo sul territorio urbano contemporaneo, sia che abbia la volontà esclusiva di descriverlo o quella prominente di progettarlo, ha la necessità di avere un rapporto tensivo con l'oggetto-soggetto che rilegge la sua complessità in vista anche di una dimensione temporale. Le tracce, anche quelle celate, hanno la necessità di essere messe in luce, nello stesso tempo e allo stesso modo di quelle più evidenti e sopravvissute alle trasformazioni.



1: *Décollage della area industriale di Olbia. In azzurro foto aerea 2013, in giallo foto aerea 1968.*



2: Rollage molteplice della area industriale di Olbia. In azzurro foto aerea 2013, in giallo foto aerea 1968.

2. Inscindibilità fra natura e artificio

Come è noto, una delle maggiori trasformazioni, degli ultimi anni, investe proprio il territorio. È un passaggio epocale. Se negli anni Ottanta Christian Norberg-Schulz [1979] proponeva una lettura del sito come *genius loci*, un'identità in cui la divinità del luogo imprimeva un carattere definito, negli anni Novanta, grazie alle acquisizioni filosofiche dagli scritti di Foucault e di Deleuze, il paesaggio è inteso come un palinsesto, come luogo delle stratificazioni archeologiche e ambientali. Si crea un cambio di rotta: il luogo non rappresenta più una condizione stabile, ma si apre a un campo processuale. Dentro questa stratigrafia anche il ricordo non può essere congelato, necessita di una reinterpretazione. I territori sempre più complessi del nostro tempo ci portano ad analizzare le aree di bordo, escluse o di margine, e quelle che hanno subito pesanti sconvolgimenti, legate ai rischi idrogeologici [Marotta 2015].

La città di Olbia, in seguito alla drammatica alluvione del ciclone Cleopatra risalente al novembre del 2013, necessita di essere analizzata e compresa con una strategia di costruzione di socialità e generazione urbana, assumendo come orizzonte di riferimento una *città ambientale* che si ancora all'*ecomosaico* dell'area, strutturato dai segni fondamentali del sistema ambientale e alimentato dagli scambi ecologici di due sistemi sorgente, il marino e il collinare. Per questo si deve operare nel territorio in un'azione cooperativa multidisciplinare con botanici, geologi, ingegneri idraulici, per rilevare le tracce delle qualità ambientali tuttora

presenti nella città. Il territorio, come detto, è un palinsesto da cui emergono i segni del sistema ambientale, come i rii e i corsi d'acqua, intesi come *strutture generative* [Maciocco, Lutzoni, Valentino 2018] che presiedono all'organizzazione dello spazio dell'insediamento. La pianificazione inconsapevole ha determinato la costruzione di porzioni ampie della città in aree di esondazione, con una mancanza di cura del territorio e la conseguente crisi dovuta all'alluvione. Il *progetto ambientale* entra in contatto con le storie che ci hanno preceduto e con i valori profondi che esse mettono in relazione. Ne nasce un'idea di *paesaggio* che incorpora tanto la dimensione fisica dei territori, quanto quella mentale e culturale delle comunità che sono sostanza dei contesti ambientali. Di conseguenza, la *concezione territoriale* porta alla luce ed amplifica le relazioni esistenti, sino a *progettare una visione ambientale*.

Nel racconto *Del Paesaggio* Rainer Maria Rilke scrive in merito all'idea di paesaggio: «Essa si elaborò lentamente traverso i secoli, nelle mani di solitari. Lunghissimo era il cammino da percorrere, perché difficile era disabituarsi tanto dal mondo da non guardarlo più con l'occhio pervenuto da chi vi era nato, attento a riferire a sé e ai propri bisogni. [...] Così, fu necessario allontanare le cose da sé per essere capaci di accostarle con modi più giusti e pacati, a rispettosa distanza e con minore confidenza. Si cominciò infatti a capire la natura quando non la si capì più, quando si capì che essa era l'altra parte, indifferente, incapace di accoglierci – si era già fuori di essa, solitari, usciti da un mondo solitario» [Rilke 2020, 33]. Per i Greci spiega Rilke il paesaggio era il cammino dove gli uomini procedevano, le valli in cui si raccoglieva l'esercito, i porti da cui si partiva e da cui si rientrava anziani, carichi di esperienze. Ma con l'uomo moderno la natura si allontana, sino a non capirla più. Con la modernità si smarrisce l'idea stessa di corpo come quella di paesaggio, sino a perdere i confini del reale, sino a dissolverne la forma.

Nel passato l'uomo era della natura, ma con la rivoluzione industriale la natura è un sistema da cui sfruttare risorse e diviene un campo esterno. Questa necessaria riscrittura della città in senso ambientale non solo è auspicata ma necessaria per riordinare gli equilibri ecologici. I temi oggi si rivolgono al palinsesto ambientale, con la necessità di azionare una visione sistemica e non separata delle componenti urbane da quelle territoriali. Una separazione che ha causato ad Olbia i drammatici effetti dovuti alla pianificazione incurante delle sue dominanti ambientali. Scrive Salvatore Settis nel libro *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*: «Lo spazio in cui viviamo non è mai 'neutro'. Fu spazio di natura, con le sue continuità e i suoi sconvolgimenti, fino a quando l'uomo prese a imprimervi i propri segni, trasformandolo profondamente a propria somiglianza. Lo spazio dell'uomo – lo capirono molto tempo fa i grandi geografi del passato come Carl Ritter – è riflesso e memoria delle storie e delle società che lo hanno plasmato nel tempo» [Settis 2012, 50]. Ne consegue che nella *polarità* città-campagna emerge un *contrasto fra spazio naturale e spazio urbano*, tale che non sia possibile stabilire un confine, un limite univoco fra *l'ordine di natura e quello della cultura* [Settis 2012, 50]. Settis sostiene che: «Leggiamo il tempo nello spazio, secondo la formula di Karl Schlögel, leggiamo i paesaggi come un mosaico di compresenze *sincroniche*, e insieme come uno stratificato palinsesto *diacronico*» [Settis 2012, 54-55]. Questo porta ad interrogarsi sulle soglie, sui limiti tra la natura e l'artificio, come legame oggi inscindibile tra i due campi. Ne deriva che la filosofia territoriale tende ad una salvaguardia degli ambienti naturali, siti che consentono un allargamento del concetto di abitare. Per Olbia non si può scindere il territorio ambientale da quello urbano, i due campi sono profondamente interrelati e per salvaguardare il suo ecosistema è necessaria ripartire dagli alvei dei fiumi, per ricostruire il suo ordine naturale.



3: Territorio Urbano di Olbia. L'arco collinare che determina la piana alluvionale su cui insiste l'insediamento, con in evidenza i diversi corsi d'acqua che sfociano nel Golfo Interno.

Conclusioni

Nel passato esisteva una relazione sinergica con il territorio, con l'ambiente *geologico* e *culturale*, dove l'architettura e la natura vivevano in un legame di inscindibilità. Città e Territorio in origine hanno vissuto un rapporto di coevoluzione. La crisi del modello della città, a partire dagli anni Novanta, diventa il centro di una riflessione sul ribaltamento del concetto di città, da un modello fortemente urbanizzato ad uno ambientale, dove l'architettura vive nel rapporto con la natura, con i segni e le trame del territorio. L'obiettivo è spostare l'asse della città, dalle trame consolidate, alle trame del territorio, per generare nuovi nuclei di urbanità, connotati da nuovi legami ambientali. Un processo che è iniziato tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con i movimenti della Land Art, quando l'artista elimina la cultura del cavalletto e dell'atelier per realizzare l'arte nel contesto naturale [Bois, Krauss 2003], e alcune decenni dopo il progetto territoriale abbandona le pareti della città per costruire una nuova visione di ambiente, densa di storia e di natura. Questo implica la necessità di leggere il corpo della città e del territorio e, in parallelo, il corpo sociale in radiografia, per poter vedere la nostra natura interna. La riflessione dello scrittore argentino Jorge Luis Borges aveva riportato la geografia all'interno del corpo umano: «Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. [...] Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto» [Grau 1998, 34]. Il corpo della città e quello molecolare del singolo sono entrati inesorabilmente in contatto, sino a sovrapporsi in una carta sociale. Non è possibile scindere il territorio con le sue dinamiche evolutive della trasformazione dei paesaggi, che sono tanto territoriali quanto sociali. La crisi, come invocato da più parti, può diventare uno strumento in grado di scardinare le logiche di sfruttamento del suolo e del territorio, verso un'integrazione dell'architettura con l'ambiente e la società. La strada del progetto del territorio è quella di intervenire sulle condizioni reali, prenderle come occasioni di comprensione e orientamento per fare affiorare la natura soggiacente, in un palinsesto territoriale in grado di fare riemergere gli equilibri ambientali, come cardini di sviluppo.

Bibliografia

- BOIS, YA., KRAUSS, R. (2003). *L'informe*, Milano, Bruno Mondadori.
- CARDONE, V. (2015). *Modelli grafici dell'architettura e del territorio*, Rimini, Maggioli Editore.
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», nn. 516, pp. 22-27.
- GRAU, C. (1998), *Borges e l'architettura*, Torino, Testo&Immagine.
- MACIOCCO, G., LUTZONI, L., VALENTINO, M. (2018). *Strutture generative e nuclei di urbanità*, Milano, FrancoAngeli.
- MAROTTA, A. (2015). *Archeologie. Il progetto e la memoria del tempo*, Roma, EdilStampa.
- MARTÍ ARIS, C. (2002). *Silenzi eloquenti: Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa.
- RILKE, R. M. (2020). *Del paesaggio e altri scritti*, Milano, Adelphi.
- SETTIS, S. (2012). *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi.
- VALCAMONICA, G. (2008). *Nouveau Realisme e Azimuth*, in *Arte Contemporanea. Due. Anni Sessanta*. Milano, Electa, pp. 66-91.

*Napoli rappresentata dai suoi campanili. Un caso studio: il progetto PREVENT** *Naples represented by its bell towers. A case study: the PREVENT project*

ORNELLA ZERLENGA, VINCENZO CIRILLO, MARGHERITA CICALA, RICCARDO MIELE

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Attraverso il progetto PREVENT, il contributo propone di esaminare il valore iconico dei campanili sul territorio napoletano che hanno a lungo connotato la cartografia descrittiva della città. La classificazione tipologica a scala territoriale ha costituito peculiare tema di indagine e ha restituito una mappa delle caratteristiche geometriche e morfologiche dei campanili della città. Le metodologie di rilievo architettonico dei campanili, quale opportunità di conoscenza complessa per la notevole altezza che questi raggiungono, ha costituito ulteriore ambito di studio.

Through the PREVENT project, this paper proposes to examine the iconic value of bell towers on the Neapolitan territory that have long characterized the descriptive cartography of the city. The typological classification on a territorial scale has constituted a peculiar investigation theme and, conducted on a territorial scale, returned a map of the geometric and morphological characteristics of the bell towers of the city. The field of architectural survey methodologies of bell towers, as an opportunity for knowledge due to the considerable height they reach, constituted a further field of study.

Keywords

Campanile, cartografia descrittiva, tipologia architettonica, classificazione, rilievo architettonico.

Bell tower, descriptive cartography, architectural typology, classification, architectural survey.

Introduzione

All'interno del progetto competitivo intra/Ateneo *PREVENT – Integrated PRocedure for assEssing and improVing the resiliENCE of existing masonry bell Towers at territorial scale*, finanziato con Programma Valere 2019 dall'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli e coordinato da Gianfranco De Matteis (principal investigator) con Sergio Sibilio e Ornella Zerlenga (team leaders), questo contributo analizza il valore iconico dei campanili del territorio napoletano quali elementi architettonici dalla forte connotazione verticale. La prima indagine ha riguardato lo studio delle storiche cartografie vedutistiche della città e l'analisi dell'impatto visivo-percettivo dei campanili sulla città stessa. Questo impatto è determinato anzitutto dall'altezza notevole di queste architetture rispetto al contesto edilizio, ma anche dalle differenti tipologie assunte dalle stesse. La classificazione tipologica di queste architetture snelle costituisce il secondo tema di indagine che, a scala territoriale, ha restituito una mappa delle caratteristiche morfologiche dei campanili. Infine, lo studio delle

* Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso. I capitoli Introduzione e Conclusioni sono ascrivibili a Ornella Zerlenga; il capitolo 1 a Riccardo Miele; il capitolo 2 a Vincenzo Cirillo; il capitolo 3 a Margherita Cicala. Il rilevamento architettonico è stato condotto all'interno dei laboratori di *Rilievo e Rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente* e di *Sintesi Finale*, coordinati da Ornella Zerlenga, Dipartimento di Architettura e Disegno industriale, UniCampania, a.a. 2019-20.

metodologie di rilevamento architettonico di queste architetture snelle si è dimostrato oltremodo interessante per il richiamo a una cultura geometrico-matematica, che ha consentito di individuare metodi e strumenti per la misurazione indiretta dell'altezza dei campanili.

1. I campanili: origine sacra di un'architettura snella

La nascita della torre campanaria appare strettamente correlata alla connotazione 'sacra' che la caratterizza e, in particolare, al binomio campanile-campana. L'utilizzo della campana, *signa ecclesiae*, è testimoniata nella *Regola di San Benedetto* (1595) e, più tardi, nel *De Gloria Martyrum* con Gregorio (538-594), vescovo di Tours, per la specifica funzione di chiamare i monaci alla preghiera nelle ore stabilite [Turonensis 1583, 495-538]. Con l'emissione della legislazione carolingia (VIII-IX sec.), quest'uso (cirscritto al solo cenobio) fu esteso oltre le mura monastiche affinché il clero secolare osservasse l'ufficio divino delle ore canoniche [Trevisan 2007, 135-136]. In tal senso è ipotizzabile che, per soddisfare il richiamo *extra moenia monasterii*, alla singola campana (di dimensioni modeste, retta da mensole e di solito collocata all'ingresso della chiesa) si sostituirono campane di dimensioni maggiori, alloggiate in appositi fabbricati e poste ad altezze più elevate.

Nelle fonti storico-iconografiche d'epoca merovingia ricorre un tipo di torre lignea, definita *turricula*, generalmente collocata sul corpo della chiesa e di cui si ha notizia nel *Gesta abbatum Fontanellensium* [Wandrilie 1936, 284] per la fusione della campana collocata nella chiesa di San Michele eretta da Erinario (?-740), preposito di Saint-Wandrilie, così come per quelle erette nell'abbazia di Prüm (*una turricula de qua signa penderent stabat exstructa, quae nuncusque tecto ecclesiae superposita manet* | una torretta campanaria dalla quale penzolerebbero le campane stava eretta e fino ad oggi rimane sovrapposta al tetto della chiesa) [Walafrido 1879, 280] e in quella dei Santi Marcellino e Pietro a Seligenstadt (*turricula, quae signa basilicae continebat* | una torretta campanaria che conteneva le campane della basilica) [Einhardi 830, 254].

Nonostante la radicata e dubbia attribuzione dell'invenzione del primo campanile della cristianità al vescovo di Nola Paolino (355-431) per il complesso basilicale di Cimitile [Ebanista 2007, 330-335], il primo esempio italiano è documentato nel *Liber Pontificalis* (1886) e se ne fa, inoltre, menzione in una missiva in cui Amalario di Metz narra a Hilduino, abate di Saint Denis, della realizzazione di una *turris* in cui alloggiavano tre campane, che papa Stefano II (752-757) donò alla basilica di San Pietro in Roma¹.

L'origine del campanile può, dunque, collocarsi fra l'VIII-IX sec. quando, all'atto dell'emanazione della legislazione carolingia, fu necessario individuare un tipo architettonico di notevole altezza (dunque, snello) per assolvere alla funzione di migliorare l'estensione sonora delle campane, concedendo alle comunità *extra moenia monasterii* di raccogliersi in preghiera attraverso l'edificazione di torri isolate o annesse alla chiesa, costruite esclusivamente per ospitare campane.

Da questo momento i campanili caratterizzarono i profili delle città e si differenziarono in molteplici declinazioni stilistiche.

2. Napoli rappresentata in veduta dai suoi campanili

La cartografia descrittiva delle città, così come di Napoli, ha privilegiato nel tempo tipi 'ornamentali' con la messa in forma delle immagini urbane da più punti di vista secondo

¹ *Amalarii Epistola Hilduinum* (post 814); *Amalarii Liber Officialis*, IV, 21, 7.

vedute frontali, pseudo-assonometriche e/o pseudo-prospettiche [Zerlenga 2016]. Questo modo di rappresentare la città, utile alla conoscenza del palinsesto urbano nel corso dei secoli, ha restituito un portato culturale fondato sulle caratteristiche plastiche della città rispetto alla visualizzazione in pianta che, inevitabilmente, 'riduce' tali peculiarità. In tal senso, l'analisi della cartografia descrittiva diviene qui uno strumento utile per la lettura iconica della torre campanaria quale elemento architettonico dalla forte connotazione verticale, plasticamente illustrato nel foglio da disegno mediante l'allusione alla tridimensionalità e tale da determinare nelle vedute urbane di Napoli un particolare impatto visivo-percettivo nella fruizione della stessa immagine.

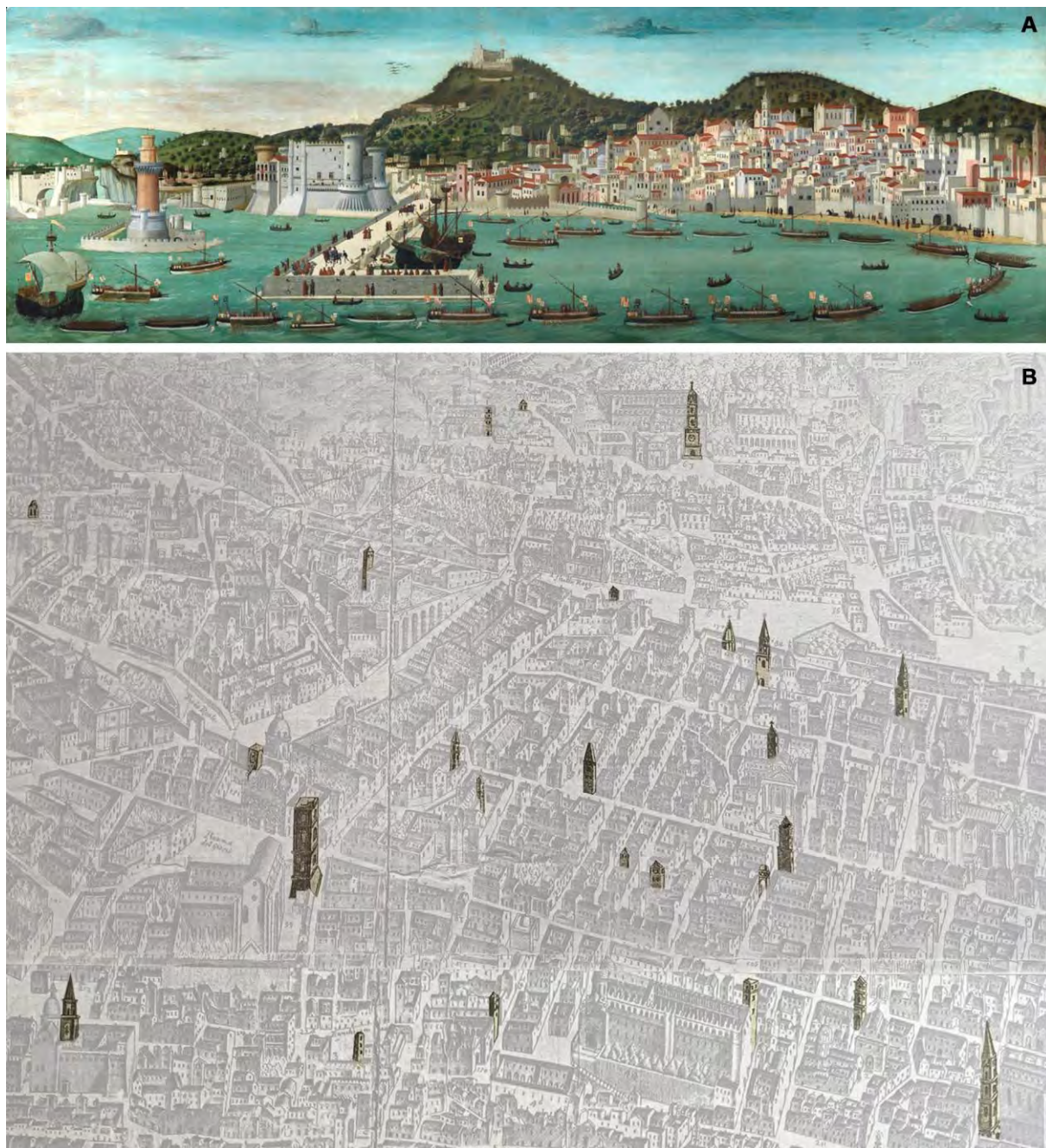
Nella *Tavola Strozzi*, dipinto iconico-ornamentale del 1472-73 e punto di partenza della storia del vedutismo napoletano, la città è rappresentata da Castel dell'Ovo al baluardo del Carmine secondo una vista frontale dal mare e appare dominata dalle alte sagome delle chiese angioine, dai campanili e dalle torri civiche. Questa peculiare percezione visiva da parte dell'osservatore è indotta dallo specifico metodo di rappresentazione geometrica utilizzato in genere nella vedutistica medievale e tardo-medievale come, per l'appunto, nella *Tavola Strozzi*. Utilizzando un punto di vista dell'osservatore in posizione frontale alla città e quasi ad altezza d'uomo, l'immagine costruita restituiva una visuale schiacciata in cui gli edifici apparivano come addossati l'uno all'altro. La percezione della profondità era risolta ricorrendo agli espedienti grafici di sovrapposizione e riduzione progressiva delle architetture rappresentate [Cirillo 2016]. Questa metodica si riscontra nella *Tavola Strozzi* in cui chiese e campanili, per la notevole dimensione delle prime e altezza dei secondi, appaiono sovrastare l'intero costruito edilizio della città (fig. 1, a).

Le vedute pseudo-assonometriche restituiscono invece un maggiore impatto topografico dell'impianto planimetrico. Nella *Fidelissima urbis neapolitanae* ... di Alessandro Baratta del 1627 (fig. 1, b), i campanili sono riconoscibili nel panorama urbano e distinguibili fra loro per il valore non soltanto iconico del tipo edilizio ma soprattutto architettonico. La collocazione rispetto alla chiesa (isolata o addossata), il registro figurativo (che valorizza gli ordini architettonici), la copertura (non solo piana ma a cuspide, a bulbo, ecc.), privilegiano la vista del campanile nella sua connotazione di architettura snella. Sul modello della scuola romana di Antonio Tempesta, Baratta realizza nel 1632 un'altra veduta di Napoli, la solenne cavalcata in occasione dell'uscita dalla città dell'infante Maria d'Austria Regina d'Ungheria, adoperata come cornice di fondo di un evento spettacolare [Verde 2016]. Conservata al British Museum, la veduta è intitolata *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nell'uscita della Serenissima infante Maria d'Austria Regina d'Ungheria c'vi entrò a 8 d'agosto del Medesimo anno*. Questa immagine della città appare vista dal mare e, come la *Tavola Strozzi*, è impostata con un punto di vista frontale e ad altezza d'uomo (fig. 2, a). In questa veduta, i campanili a torre sono chiaramente riconoscibili. Per la spiccata connotazione verticale rispetto al contesto urbano, svolgono un ruolo di 'marcatori' di identità architettonica, urbana e territoriale, reso ancora più evidente dalla segnalazione con il nome di riferimento della chiesa apposta dall'incisore.

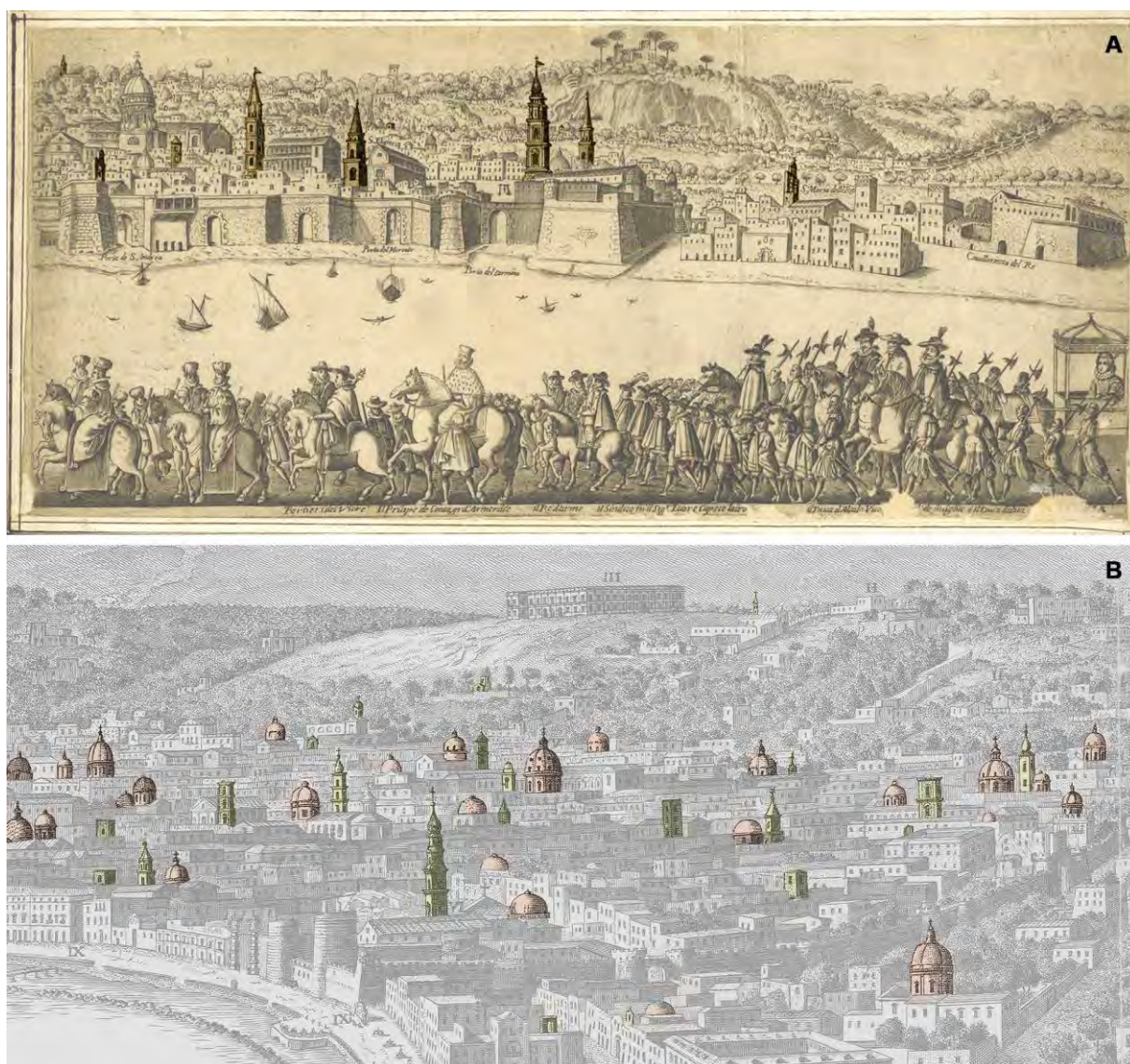
Lungo il percorso della cavalcata (che, da sinistra a destra, parte dal ponte della Maddalena), si riconoscono i campanili di Santa Maria del Carmine Maggiore, Sant'Eligio, Sant'Agostino alla Zecca, Santa Chiara [Gaglione 1998], Santa Maria La Nova e Santa Maria di Piedigrotta, illustrati con una elevata qualità grafica e dettaglio figurativo. In tal senso, questa peculiare veduta appare come una fonte inedita di lettura dei campanili di Napoli, sia per studi di carattere storiografico che tipologici. In essa, infatti, sono evidenti molti campanili a vela rispetto alla precedente veduta del 1629. In particolare, dall'analisi di questa veduta del 1632

si sottolinea come la prevalenza dei campanili sopracitati (tranne quello della chiesa di Santa Chiara) presentino una copertura 'a cuspide', oggi quasi assente a causa di eventi sismici e/o rimaneggiamenti formali in epoche successive. Inoltre, sono riconoscibili i campanili delle demolite chiese di San Luigi e Santo Spirito prospicienti il Largo di Palazzo mentre le chiese di Santa Lucia a Mare e di Santa Maria del Loreto presentano, rispettivamente, un campanile a vela ad apertura singola (trasformato oggi in torre parzialmente inglobata) e uno a vela a doppia apertura (oggi scomparso).

La veduta scenografica a ponente della città di Napoli in campagna felice, una raffigurazione



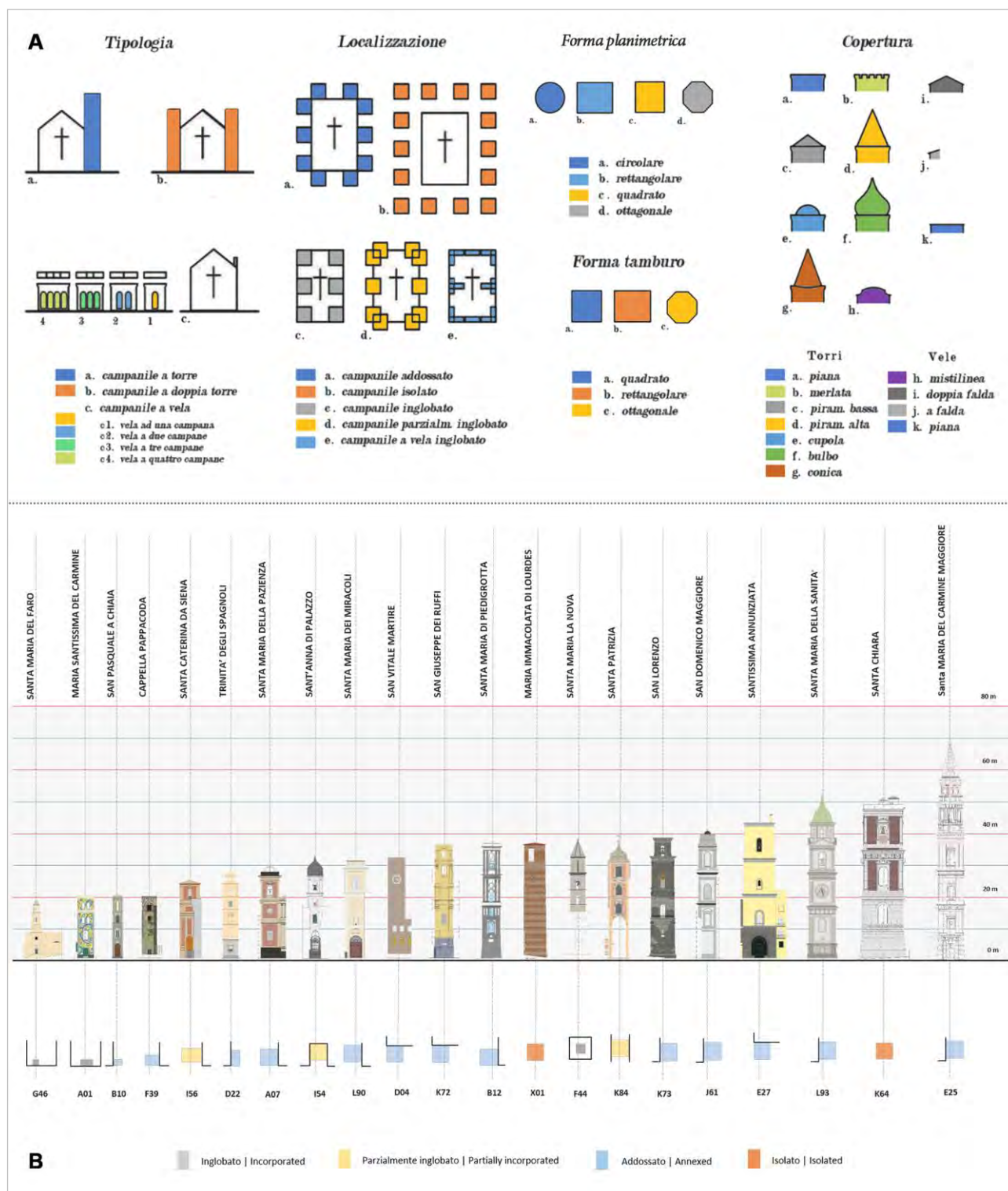
1: a) Tavola Strozzi, 1472-73, olio su tavola, Museo nazionale di San Martino, Napoli; b), Alessandro Baratta, 1629, *Fidelissima urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio* (particolare).



2: a) Alessandro Baratta, 1632, *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630...*, stampa, 19 x 2050 mm, London, British Museum (particolare); b) Incisione con vista sul baluardo del Carmine con individuazione dei campanili; b) Veduta scenografica a ponente della città di Napoli in campagna felice, Duca di Noja, 1775, Napoli, Museo nazionale di San Martino (particolare).

topografico-scientifica in prospettiva della città di Napoli collocata nella parte bassa della *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa Duca di Noja del 1775, illustra la città di Napoli da un punto di vista in direzione est-ovest, che permette di rappresentare l'intero golfo di Napoli con le isole di Ischia e Procida fino a Pozzuoli e Miseno. In questa veduta, i campanili (prevalentemente a torre) si contendono la scena urbana con le cupole delle relative chiese, la cui genesi formale curvilinea assieme alla notevole altezza dei campanili attrae la percezione visiva dell'osservatore rispetto un agglomerato urbano compatto e dalla copertura prevalentemente piana (fig. 2, b).

Sulla base della valenza iconica dei campanili nella rappresentazione vedutistica della città e nell'opinione che nel palinsesto-città i campanili segnano le tracce della storia architettonica e urbana dei luoghi, nell'ambito disciplinare del rilievo architettonico il progetto PREVENT ha



3: a) Catalogazione dei campanili sulla base della tipologia architettonica e localizzazione rispetto alla chiesa di appartenenza (elaborazione grafica di Riccardo Miele e Margherita Cicala); b) Confronto altimetrico e tipologico fra alcuni campanili di Napoli (sintesi grafica a cura di Vincenzo Cirillo).

avviato la catalogazione a scala territoriale dei campanili di Napoli. Nello specifico, l'Unità di ricerca ha elaborato una lettura metodologica delle caratteristiche morfologiche (tipologia architettonica e localizzazione degli stessi rispetto alla chiesa di appartenenza) per un campione di più di 50 campanili (fig. 3, a) mentre *in progress* è la fase di rilievo architettonico per un campione di campanili a torre (fig. 3, b). Fine ultimo del progetto PREVENT sarà la redazione di un protocollo procedurale per la conoscenza e valorizzazione del campanile quale tipologia architettonica caratterizzante il palinsesto-città non solo napoletano ma della cristianità tutta.

3. Misurare i campanili

L'indagine sulle metodologie del rilievo architettonico, espresso attraverso le sue più varie tecniche e strumenti ed eseguita mediante la disamina dell'ampia produzione scientifica pregressa, ha consentito di mettere in evidenza le molteplici pratiche di rilevamento, adottate sin dall'antichità per la misurazione di torri e campanili e appartenenti al processo di conoscenza di cui il rilievo rappresenta un momento qualificante. In tal senso, sono state analizzate le tecniche di rilevamento utilizzate per determinare l'altezza di queste architetture snelle, approfondendo l'analisi della pubblicistica relativamente al filone di indagine delle metodiche di rilevamento tradizionali, che fondano il proprio utilizzo sul ricorso alla conoscenza scientifica in termini di trigonometria. Dal V al X secolo, le fonti documentali inerenti alla misurazione delle strutture snelle risultano essere particolarmente scarse. Difatti, tra le illustrazioni del *Corpus Agrimensorum Romanorum* (che risulta già costituito tra il V e il VI sec.) si evince una forte schematizzazione degli impianti urbani rappresentati in semplici vedute pseudo-prospettiche, in cui le città sono raffigurate simbolicamente da mura perimetrali, torri ed edifici monumentali ma la scarsa documentazione di questo periodo non può garantire che per tali rappresentazioni sia stata adoperata una prassi di rilevamento specifica per le torri e/o i campanili, che compaiono in queste vedute [Docci & Maestri 1984]. A partire dall'XI sec., la determinazione delle distanze da un punto e la misurazione altimetrica delle torri usufruisce di tecniche che, seppure ancora empiriche, sono dedotte dall'applicazione dei rigorosi progressi teorico-scientifici nelle discipline geometriche e matematiche (per esempio, la traduzione degli *Elementi di Euclide*, l'*Almagesto di Tolomeo* o le opere sulla trigonometria di Teodosio e Fibonacci) così come dall'intensificarsi delle conoscenze geografiche a cui la pratica del rilevamento è strettamente connessa. Le prime informazioni specifiche sugli accorgimenti da adottare per determinare l'altezza di una torre



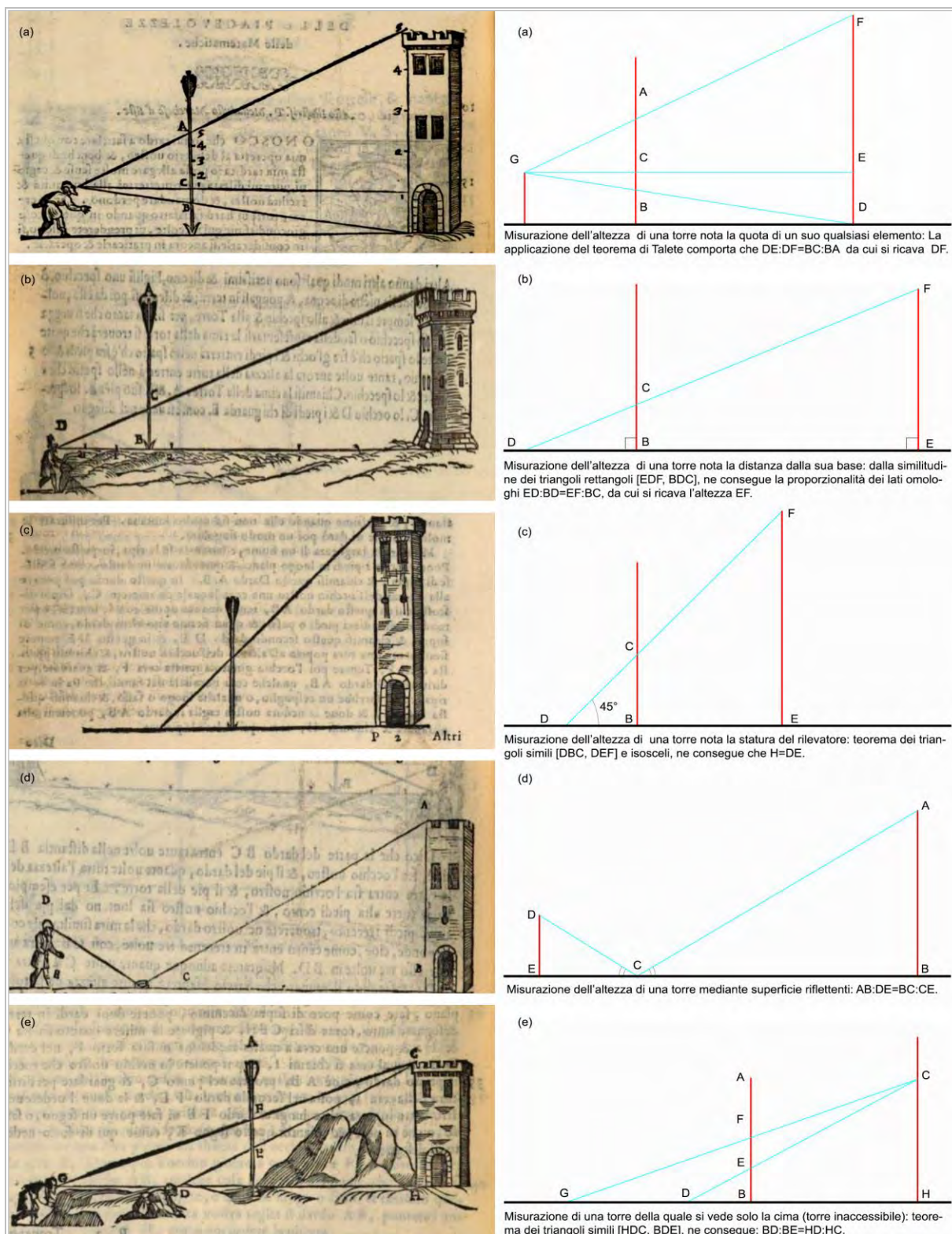
4: a) Villard de Honnecourt, determinazione mediante il sistema dei triangoli simili dell'altezza di una torre (BnF, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Français 19093, fol. 40); b) Abel Fullone, 1564. Rappresentazione dell'utilizzo dell'olometro; c) Ottavio Fabri, 1598. Rappresentazione dell'utilizzo della squadra zoppa.

sono descritte nel taccuino *Livre de portraiture* (1230-36 ca.) di Villard de Honnecourt (XIII sec., inizi), in cui è indicato il ricorso geometrico al sistema dei triangoli simili [Lassus & Darcel 1858] (Fig. 4, a).

A partire dal XV sec., con la pubblicazione dei trattati a scopo didattico-divulgativo si innesta una forte relazione fra la misurazione topografica del territorio e quella dell'architettura (fra cui le torri), divulgandosi così pratiche più concrete e l'uso di strumentazioni scientifiche più adeguate al rilevamento geometrico della stessa. I rilevatori, i topografi, gli agrimensori-cartografi in antichità adoperavano logiche di rilevamento e tracciamento basate sulla raccolta-dati di punti trigonometrici che, molto frequentemente, corrispondevano a elementi di torri, campanili, cuspidi, obelischi, ossia elementi architettonici connotati da un'altezza significativa rispetto al contesto circostante e, pertanto, coincidenti con emergenze visive in virtù delle quali era possibile ottenere i dati per la misurazione delle distanze e delle altezze. La disamina della trattatistica scientifica dimostra che queste architetture snelle, spesso isolate, non erano solo 'marcatori' visivi dell'identità del paesaggio ma anche architetture adeguate a sperimentare nuove tecniche di misurazione e rilevamento.

Il trattato *Ludi Matematici* (1450-52) di Leon Battista Alberti (1404-1472) è uno dei primi testi in cui si dibatte sugli strumenti e le metodologie adoperate per il rilevamento territoriale. Nel testo su il *Modo di misurare il circuito o ambito di una terra*, descrivendo il rudimentale strumento del cerchio graduato, Alberti specifica che, per l'adeguato utilizzo dello stesso, era doveroso che questo venisse posizionato in un luogo possedente un'altezza elevata così da garantire una corretta visuale delle distanze fra gli elementi da misurare: «mirate a una a una le cose note ... e per mezzo del centro del cerchio drizzisi alla torre qual voi mirate» [Alberti & Bartoli 1568, 247]. Nello stesso trattato è illustrato anche l'uso del dardo come strumento per misurare l'altezza di una torre applicando la teoria dei triangoli simili, della similitudine dei triangoli rettangoli e del teorema di Talete. In relazione alle diverse circostanze, Alberti definisce cinque differenti casistiche per rilevare l'altezza della torre (fig. 5).

Fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento in Italia furono molti i trattatisti che si avvalsero di queste architetture snelle (torri e/o campanili) per illustrare le metodologie di impiego dei diversi dispositivi di misurazione che, distinti in quello agrimensorio e bellico, sarebbero confluiti nelle rispettive pratiche di rilevamento catastale e topografico-militare: stringa, gnomone, quadrante geometrico, cerchio graduato. Citando solo alcuni fra i trattati più significativi, nel trattato *Del modo di misurare le distanze* ... del 1564 di Cosimo Bartoli (1503-1572) negli ultimi due libri è chiarito l'utilizzo del quadrante o quadrato geometrico e del cerchio graduato per la misurazione delle altezze sfruttando il metodo dei triangoli proporzionali; nel *Libro IV* del trattato *Descrittione et uso dell'Holometro* ... del 1564, Abel Fullone (1513-1563) illustra differenti casistiche per la misurazione dell'altezza di una torre con l'ausilio del suddetto strumento sfruttando il principio della similitudine fra triangoli grazie al rinvenimento delle distanze ottenute tramite le verghe dello stesso (fig. 4, b); nel trattato *Radio Latino* ... del 1583, Egnazio Danti (1536-1586) illustra le regole di «come si misuri da una valle l'altezza d'una torre» [Danti & Orsini 1586, 35] con l'uso del radio latino, derivante dal baculo o bastone di Giacobbe) ma incapace di riportare correttamente i risultati a causa del suo difficile e impreciso utilizzo; nel 1598 Ottavio Fabri (1544/1545-1612) [Bitelli, Cremonini & Gatta 2013, 29] definisce l'utilizzo della squadra mobile o zoppa, una sorta di goniometro da lui ideata e impiegata per rilevare i campanili (fig. 4, c) [Docci & Maestri 1984, 105]. Questa panoramica dimostra che a partire dalla seconda metà del secolo XVI i metodi e gli strumenti di misurazione indiretta di torri e campanili arriveranno a un'elevata esattezza, facendo corrispondere in uno solo le funzioni fino ad allora svolte da più strumenti. Al



5: Leon Battista Alberti. Ludi matematici: misurazione dell'altezza di una torre mediante l'utilizzo del dardo geometrico e relativi schemi geometrici per cinque differenti casistiche in base al posizionamento della torre stessa (elaborazione grafica di Margherita Cicala).

contempo, queste acquisizioni tecnico-scientifiche dimostrano quanto da queste prassi derivino i criteri di rilevamento architettonico contemporaneo indiretto, eseguito mediante innovativi strumenti tecnologici.

Conclusioni

Dalla lettura dei capitoli precedenti si evince quanto i campanili abbiano rappresentato per la storia dell'architettura e per quella della città di Napoli un evento speciale. Speciale, per la loro forza simbolica, essendo il tramite visivo e sonoro del raccoglimento spirituale. Speciale, per la forza iconica nel promuoversi quale 'marcatore' identitario dell'immagine della città attraverso i diversi linguaggi figurativi. Speciale, per la forza strutturale di questa peculiare tipologia edilizia che nella snellezza trova un rischio statico straordinariamente critico nell'apparire nell'immaginario collettivo quale evento impossibile; si pensi, a tal proposito, al più alto campanile di Napoli, quello della chiesa di Santa Maria del Carmine, e alla sua dirompente forza visivo-percettiva nel palinsesto della città. Speciale, per essere esso stesso un punto privilegiato da cui osservare dall'alto la città e, a tal proposito, si pensi alle perlustrazioni visive del paesaggio urbano di cui era solito Johann Wolfgang von Goethe durante i suoi viaggi: «Salii tosto, secondo il mio costume, in cima ad un campanile, e vidi di là un mare di sommità di pioppi, fra i quali sorgevano in vicinanza piccole case rurali, circondate tutte dal proprio orto, o giardino» [Goethe 1875, 104]. Speciale, per aver stimolato l'ingegno, la scienza e la tecnica nell'elaborare metodi e costruire strumenti di misurazione indiretta. Per tutti questi motivi, il progetto PREVENT ha individuato nei campanili di Napoli non soltanto le tracce di sguardi e narrazioni del 'palinsesto città', ma li ha ritenuti anche 'tracce' possibili per una valorizzazione futura tale da restituire queste architetture snelle, oggi spesso dimenticate, abbandonate e in cattivo stato di conservazione, a un nuovo uso collettivo in termini di conoscenza e turismo culturale. Ed è quello che il progetto PREVENT sta elaborando per alcuni fra i più significativi campanili della città di Napoli.

Bibliografia

- ALBERTI, L.B., BARTOLI, C. (1568). *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti gentil'huomo firentino: né quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viuer de' l'huomo, così posto in dignità, come priuato. Tradotti, & parte corretti da Cosimo Bartoli*, Venezia, Franceschini editore, p. 247.
- BITELLI G., CREMONINI S., GATTA G. (2013). *Analisi metrica in ambiente digitale di due carte pregeodetiche coeve condotta con metodologie non convenzionali*, in «Bollettino A.I.C.», n. 149, p. 29.
- BUCCARO, A. (2016). *Iconografia e identità storica della città e del paesaggio urbano: una nuova occasione di studio e di confronto*, in «Eikonocity», 2016, anno I, n. 1, 7-11.
- CIRILLO, V. (2016). *Modelli rappresentativi di città in "Il Regno di Napoli in Prospettiva" di Gio. Battista Pacichelli*, in *Delli Aspetti De Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, vol. 2, Napoli, Edizioni Cirice.
- CODEN, F. (2015). *Campanili, tiburi e torri nell'architettura religiosa di area veronese*, in *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata: restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, a cura di F. Butturini, F. Pachera, Verona, Istituto salesiano San Zeno.
- DANTI, E., ORSINI L. (1586). *Trattato del Radio Latino. Instrumento giustissimo & facile più d'ogn'altro per prendere qual si voglia misura, & posizione di un luogo tanto in Cielo, come in Terra. Il quale oltre alle operationi proprie sue fa anco tutte quelle della gran Regola di C. Tolomeo, et dell'antico Radio Astronomico. Inventato dall'III.mo Signor Latino Orsini, con li commentarij del reuerendo padre maestro Egnatio Danti da Perugia ... & da esso di nuouo ricorretto, & ampliato con molte nuoue operationi. Regola VI. Come si misuri da una valle l'altezza d'una torre posta sopra un monte, della quale però si veda la sommità, & la pianta*, Roma, Marc'Antonio Moretti & Iacomo Brianzi Editori, p. 35.
- DE SETA, C. (2004). *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, Electa.

- DOCCI, M., MAESTRI, D. (1984). *Il rilevamento architettonico. Storia metodi e disegno*, Roma-Bari, Laterza Editori, p. 105.
- EBANISTA, C. (2007). *Paolino di Nola e l'introduzione della campana in Occidente*, in *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di F. Redi, G. Petrella, Pisa, Pacini Editore, pp. 330-335.
- EINHARDI (830). *Translatio et miracula sancti Marcellini et Petri*, III, 16 in MGH, *Scriptores*, 15.1, p. 254.
- GAGLIONE, M. (1998). *Il campanile di S. Chiara in Napoli*, in «Quaderni di antichità napoletane», n. 1, Napoli.
- GOETHE, J. W. (1875). *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87*, traduzione a cura di A. Nomis di Cossilla, Milano, F. Manini, p. 104.
- GRISI, T. (2012). *Scandire il tempo. Sull'architettura dei campanili*, in «Rivista Pastorale Liturgica», Brescia, Queriniana Editrice.
- LASSUS, J.B.A., DARCEL, A. (1858). *Album de Villard de Honnecourt, Architecte du XIII^e siècle: manuscrit publié en fac-similé, annoté, précédé de considérations sur la renaissance de l'art français au XIX^e siècle et suivi d'un glossaire / par J. B. A. Lassus, [...] ouvrage mis au jour, après la mort de M. Lassus et conformément à ses manuscrits par Alfred Darcel*, Parigi, Impr. Imperiale, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art, V-17873, p. 45.
- Liber pontificalis* (1886-92), XCVI, c. 47, add.
- LOEWENFELD, S. (1886). *Gesta abbatum Fontanellensium. Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum*, Hanover, Hahn.
- NERI, E. (2006). *De campanis Fundendis. La produzione di campane nel medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano, Vita e Pensiero Editrice.
- La Regola di S. Benedetto. Con le Costituzioni delle Eremiti di S. Romoaldo dell'ordine Camaldolese* (1595). Capp. XX, 5; XXII, 6; XLIII, 1; XLVIII, 12.
- SCHMITZ, P.H. (1955). *Sancti Benedicti Regula Monachorum*, Abbazia di Maredsous.
- SIENA, S.L., NERI, E. (2007). *Del fondere campane dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia Settentrionale*, Firenze, All'insegna del Giglio s.a.s.
- STROFFOLINO, D. (1999). *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno Edizioni.
- TREVISAN, G. (2007). *Campane e Campanili nell'alto medioevo*, in E. Neri, *Dal fondere campane, dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, Firenze, All'insegna del Giglio, pp. 135-136.
- TURONENSIS, G. (1583). *De Gloria Martyrum*, 9, 75, in MGH, *Scriptores rerum Merovingicarum*, 1.2, pp. 495, 538.
- VERDE, P.C. (2016). *Il tema dell'antico nell'opera di Alessandro Baratta e la ritrovata Cavalcata del 1632*, in *Delli Aspetti De Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, vol. 2, Napoli, Edizioni Cirice.
- WALAFRIDO, S. (1879). *Vita Sancti Galli Abbat in Alamannia*, *Alia Vita*, XIV, p. 280.
- WANDRILLE, S. (1936). *Gesta abbatum Fontanellensium*, 10, in MGH, *Scriptores*, 2, p. 284.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*, in *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Siracusa, Lombardi, pp. 11-34.
- ZERLENGA, O. (2005). *Napoli rappresentata da Francesco Cassiano de Silva*, in G. Amirante, M.R. Pessolano, *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 263-290.
- ZERLENGA, O. (2006). *La rappresentazione della misura nella topografia vedutistica di Napoli*, in *Misura e Identità*, a cura di C. Gambardella, F. Iannotta, M. Piscitelli, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, pp. 139-147.
- ZERLENGA, O. (2016). *Disegnare la città in "veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünemberg*, in *Delli Aspetti De Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, vol. 2, Napoli, Edizioni Cirice, pp. 87-96.
- ZERLENGA, O. (2017). *Immaginare Napoli oggi. La costruzione a scala urbana dell'immagine visiva*, in *Proceedings of International and Interdisciplinary Conferenxce IMMAGINI? Image and Imagination between Representation, Communication, Education and Psychology*, Brixen, MDPI, pp. 13.

Sitografia

<https://archive.org/details/delmododimisvrrar01bart/page/n13/mode/2up> (febbraio 2020)

Analisi, narrazioni e disegni del palinsesto urbano

Analyses, narratives and drawing of the urban palimpsest

DANIELA PALOMBA, MARIA INES PASCARIELLO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Questo contributo introduce il capitolo dal titolo Immagini e strumenti: stratificazioni, vedute, forme di città con il quale si delinea un racconto attraverso figurazioni diverse, punti di osservazioni altri che analizzano e raccontano luoghi, architetture e città. Seguendo visuali differenti e utilizzando approcci diversi, i contributi raccolti, frutto di un dibattito proficuo tra esperti delle discipline della rappresentazione, intendono costituire un 'catalogo' di possibili visioni della città come palinsesto che include non solo le diverse forme di iconografia, ma anche la fotografia, il post processamento digitale, il cinema e tutto ciò che riesce a cogliere la complessità e la ricchezza della stratificazione e che, in alcuni casi, influisce sulla percezione delle preesistenze e su eventuali scelte d'intervento.

This contribution introduces the chapter entitled Images and tools: layers, views, shapes of cities, which outlines a story through different figurations, points of observation that analyse and narrate places, architecture and cities. Following different visuals and using different approaches, the contributions collected, the result of a fruitful debate between experts in the disciplines of representation, aim to constitute a 'catalogue' of possible visions of the city as a palimpsest that includes not only the different forms of iconography, but also photography, digital post-processing, cinema and everything that manages to capture the complexity and richness of stratification and that, in some cases, influences the perception of pre-existences and possible choices of intervention.

Keywords

Narrazione, storia, progetto.

Narrative, history, project.

Introduzione

Cartografie, dipinti, affreschi, incisioni, stampe quando riferite a figurazioni di luoghi realmente esistiti e/o ancora esistenti, oltre a manifestarsi e qualificarsi per il loro valore storico artistico, si definiscono quale documento iconografico mediante il quale è possibile delineare e ricostruire le trasformazioni e le modificazioni che i luoghi hanno subito. Si tratta di figurazioni che restituiscono e 'fotografano' l'immagine di un'architettura, di un contesto urbano, di un luogo, in un determinato periodo storico. Lo sguardo rivolto a tali rappresentazioni indaga e esplora le scene nel tentativo di individuare e riconoscere eventuali capisaldi. Dette figurazioni si propongono quali artefatti attraverso i quali analizzare e narrare luoghi e territori, palinsesti urbani osservati e rappresentati in modalità diverse e con molteplici finalità. Lo sguardo dell'osservatore è puntato nella ricerca delle modificazioni, nella volontà di riconoscere i luoghi noti, nel tentativo di limitare il sentimento di disorientamento e di ambiguità che può investire l'osservatore e soddisfare le sue curiosità.

La conoscenza di un 'luogo' non può considerarsi mai pienamente avverata e completa. Molteplici sono i fattori che influiscono sui processi e i meccanismi conoscitivi che si attuano. Un luogo può essere raccontato e descritto attraverso differenti linguaggi capaci di rappresentarne i valori, i caratteri e le plurime tipicità. Il tempo è un fattore che fortemente può influire e condizionare significativamente le modalità di conoscenza, sia in relazione ai mutamenti e alle metamorfosi che possono interessare l'ambito descritto ma anche se riferito ai sistemi descrittivi che si adoperano.

La conoscenza di realtà fortemente consolidate, ricche di storia, frutto di linguaggi e scelte di civiltà, che nei secoli si sono avvicendate, si prestano alle diverse letture che cambiano a seconda della finalità, della modalità rappresentativa prescelta, nonché della soggettività interpretativa dell'osservatore che individua possibili e ideali sue percezioni, ricerche visive e interpretative. Le descrizioni di un luogo si manifestano nelle più differenti figurazioni, declinate in tutte le possibili forme espressive, ma anche attraverso 'rappresentazioni altre'.

Questo contributo introduce il capitolo dal titolo *Immagini e strumenti: stratificazioni, vedute, forme di città* con il quale si delinea un racconto attraverso figurazioni diverse, punti di osservazioni altri che analizzano e raccontano luoghi, architetture e città. Un viaggio trasversale attraverso linguaggi, secoli e Paesi diversi.

1. Creazione dell'immagine e fruizione visiva

«A tutti gli studiosi è nota questa grande potenzialità del disegno, di *vedere* al di là delle apparenze, così da penetrare all'interno degli oggetti e raggiungere la *conoscenza profonda*, seguendo la terminologia di Cartesio. Tutti i docenti che operano nel settore del disegno sanno che esso è un mezzo formidabile di ricerca, che consente al ricercatore di penetrare all'interno del mondo fisico, ma soprattutto di entrare nel profondo dell'architettura, specialmente quella della città» [Docci, Gaiani, Maestri 2017]. Le discipline del Rilievo, architettonico e urbano, e della Rappresentazione, nel continuo e rapido aggiornamento che ha accompagnato l'avvento del digitale, hanno modificato il metodo di rapportarsi agli oggetti – architettura e città –, definendo mezzi privilegiati per l'analisi, per la trascrizione e per l'archiviazione dei dati, unitamente a strumenti per la costruzione di nuove immagini e nuovi modelli grafici. È accaduto, infatti, che un numero sempre maggiore di architetture, così come di aree sempre più ampie delle città esistenti, sono diventati accessibili attraverso una modalità immateriale in cui gli elementi materiali risultano ridotti al minimo. Basti pensare alle visioni su schermo delle mappe di Google o alle immagini di Street Views, dove l'essenza dell'esperienza è praticamente isolata e tradotta in un linguaggio artificiale attraverso un processo di codificazione alfanumerica che la mette al riparo da ogni variabile di tempo e di spazio nonché dai mutamenti della vita reale.

Ma proprio la complessità dell'esperienza e la sua continua trasformazione, funzione diretta del divenire della realtà e del contesto temporale, richiede una sempre aggiornata e adeguata figurazione; l'attuale processo, infatti, di repentina modificazione dello spazio che ci circonda necessita di una osservazione dinamica e interattiva in grado di adeguare l'immagine grafica alle leggi di sviluppo, creazione e fruizione visiva.

Le nostre realtà urbane ci abituanano e, più spesso, ci obbligano a usi e visioni dello spazio che spostano l'interesse dell'osservatore da quello strettamente metrico e tipologico a quello proiettivo e topologico, senza dubbio più complesso da codificare e da decodificare. Se da un lato è vero che l'arricchimento culturale, concettuale e immaginativo del mondo contemporaneo offre come termine ultimo un prodotto qualitativamente differenziato, dall'altro comporta anche una perdita di intelligibilità in relazione al sempre crescente grado di

informazione che contiene. Il Disegno, come è ovvio, risente di questa dualità e si arricchisce di nuovi spunti, ricerche e riflessioni che, negli ultimi anni hanno portato a sperimentare e ad utilizzare sempre più consapevolmente una «rappresentazione che vale come ripresentazione, descrizione grafica, ma anche come messa in scena, interpretazione, ermeneusi del palinsesto urbano e, soprattutto, come espressione, esibizione, proposizione e, nel senso del tedesco *vorstellen*, quasi progettazione» [Sacchi 2017b].

L'unione degli sguardi e degli strumenti creano vedute e cartografie che nel loro insieme costituiscono un imprescindibile repertorio di modi differenti di nominare in ogni tempo la città e il territorio: forme grafiche non solo capaci di esprimere la coerenza e la ragionevolezza di un processo descrittivo, ma anche in grado di tradurre immagini e iconografie in concreto disegno spaziale. Le competenze interdisciplinari, supportate dalla ricerca d'archivio, dalla conoscenza diretta dei luoghi, dallo studio della cartografia e dall'indagine iconografica, di foto storiche, di scatti d'artista, di visioni attuali, permette di avere riscontri diretti sulla conoscenza, sulla catalogazione e sulla valorizzazione del patrimonio storico, architettonico e artistico della città. Seguendo visuali differenti e utilizzando approcci diversi, i contributi raccolti in questo capitolo, frutto di un dibattito proficuo tra esperti delle discipline della rappresentazione, intendono costituire un 'catalogo' di possibili visioni della città come palinsesto che include non solo le diverse forme di iconografia, ma anche la fotografia, il post processamento digitale, il cinema e tutto ciò che riesce a cogliere la complessità e la ricchezza della stratificazione e che, in alcuni casi, influisce sulla percezione delle preesistenze e su eventuali scelte d'intervento.

2. Nuove immagine e nuove città

Non si può non offrire uno sguardo a Napoli, che ospita il dibattito della nona edizione del Convegno CIRICE 2020-21: la città e il suo territorio sono come una pergamena, trasformati dall'azione della natura e dell'uomo, e dotati nei secoli di significati differenti in relazione alle società che li modificano, senza però cancellare i segni del tempo, sia naturali sia antropici. Gli studi, che si sono perfezionati in tale direzione nel corso degli anni, sono sintetizzati in questo secondo capitolo del volume che offre spunti di ricerca su complesso patrimonio di tracce, di immagini, di narrazioni. A partire da Napoli lo sguardo si amplia a casi studio italiani, europei ed extraeuropei per concludersi con riflessioni teoriche imprescindibili per comprendere e descrivere l'attuale complessità urbana.

Napoli e il suo territorio sono al centro dei lavori proposti da Luigiemanuele Amabile, Alberto Calderoni e Vanna Cestarello che raccontano il palinsesto urbano attraverso il disegno di alcune scale del centro antico di Napoli; così le isole di Ischia e di Procida sono un pretesto per ampliare lo sguardo delle stratificazioni urbane nel contributo di Paolo Cerotto, come pure fa Margherita Cicala nella sua lettura della città di Aversa attraverso immagini storiche, rappresentazioni e rilievi. Il disvelamento dei segni e delle tracce che la città di Napoli, nella sua continua evoluzione, lascia sul territorio circostante è oggetto dello studio di Raffaella Fusco, Mirella Izzo, Arianna Lo Pilato che ridisegnano il tracciato dell'antico Acquedotto Reale e il parco Superiore della Reggia di Portici; mentre elementi puntuali e svettanti come i campanili sono il pretesto per una visione dall'alto della città di Napoli che cambia prospettiva nel lavoro di Ornella Zerlenga, Vincenzo Cirillo, Margherita Cicala e Riccardo Miele.

A confronto ci sono poi le città della Sicilia: è il caso di Trapani e del suo territorio nel contributo di Salvatore Damiano; c'è Catania nel nuovo corso del '900, indagata tra mappe e ambiente digitale da Giuseppe Di Gregorio; c'è lo 'schema frattale' di Ortigia che nel lavoro di Eleonora Di Mauro diventa un palinsesto a più scale che vanno dalla città all'edificio; un'ipotesi archeoastronomica su Erice formulata nel contributo di Gian Marco Girgenti; e infine la

descrizione di come poteva essere Palermo se alcuni piani di intervento non fossero rimasti sulla carta nel lavoro di Francesco Maggio.

Dalla Sicilia alla Sardegna ci conduce la ricerca su Olbia e il suo palinsesto ambientale che tracciano Michele Valentino e Antonello Marotta. Vengono poi presentati due studi su Pescara: uno attraverso i palinsesti materiali e immateriali proposti da Caterina Palestini e uno attraverso le mappe storiche della città, messe a confronto con una vista aerea zenitale attuale da Pasquale Tunzi.

Lo sguardo all'Italia si conclude con il contributo di Maria Angélica Da Silva, Annarita Vagnarelli, Fábio Henrique Sales Nogueira che analizza edifici come la Basilica di Santa Maria degli Angeli, l'eremo della Verna e il convento di San Francesco di Bologna, seguendo diversi modelli che la nozione di palinsesto può assumere.

Il dibattito prosegue poi dalla Francia con la ricerca sulla Versailles del Settecento presentata nel lavoro di Domenico Crispino, al cuore dell'Albania dove le trasformazioni configurazionali della città di Elbasan sono un esempio di palinsesto per Adriana Trematerra, fino a indagare nuove forme di città in Asia e Africa attraverso il lavoro di Giuseppe Marino.

L'assetto teorico-disciplinare alla base delle teorie del palinsesto urbano viene tracciato nel confronto tra gli studiosi che hanno indagato da una parte gli schizzi e dipinti prodotti da Hubert Robert durante il lungo soggiorno romano alla metà del Settecento – come sintetizza il lavoro di Fabio Colonnese – e dall'altra con la ricerca sui progetti di Baldassarre Peruzzi che hanno condotto Fabio Colonnese e Marco Carpicci.

Un contributo alla ricerca teorica, infine, viene offerto dall'esame delle rappresentazioni dello spazio urbano nella narrativa di Bruno Schulz eseguito da Anca Matyiku, mentre disegno e cultura digitale insieme vengono rintracciati nei principi geometrici del trattato di Abraham Bosse attraverso il lavoro di Nicola Pisacane e Alessandra Avella.

Conclusioni

Nell'intento di scorgere, sia in ciò che già esiste, sia in ciò che non esiste ancora, la tensione verso una configurazione urbana che può essere in tutto o in parte diversa dall'attuale, si generano visioni sovrapponibili di una nuova forma urbana e territoriale, fondata sull'integrazione di una pluralità di risorse e potenzialità e i *layer* che appaiono oggi sovrapponibili nei tessuti urbani e nei loro territori rappresentano per la nostra società un'eredità da non cancellare, ma, anzi, da conoscere ed esaltare.

Un esercizio di ricomposizione, attraverso la visione, di una trama capace di dare forma ad un assetto urbano e territoriale solo apparentemente discontinuo. Uno spunto per una inversione del punto di vista orientato alla definizione di una nuova immagine di città che riunisca la piccola e la grande scala, fino ad annullare del tutto la scala e rivedendo le proprie gerarchie. Una città che è un insieme di strati visivi in cui si depositano, si sovrappongono, si accumulano i segni che costituiscono il palinsesto delle trasformazioni attuali.

Bibliografia

- BARTES, R. (1965). *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier. (Trad. It. 1992. *Elementi di semiologia*, a cura di A. Bonomi, Torino, Einaudi).
- BUCCARO, A. (2017). *Metodi e fonti per l'analisi storica della città e del paesaggio urbano*, in *Ingegneria e Beni culturali*, a cura di S. D'Agostino, Bologna, il Mulino, pp. 139-158.
- BRUSAPORCI, S. (2011). *Modelli digitali per la rappresentazione dell'architettura*, in «DISEGNARECON», Università di Bologna, vol. 4, n. 8.
- DI MAURO, L. (2011). *Sull'uso delle fonti iconografiche per la storia della città e del paesaggio*, in *Oltre l'Architettura la Rappresentazione*, a cura di M. Dell'Aquila, D. Palomba, Napoli, Giannini Editore, pp. 111-116.
- DI NAPOLI, G. (2004). *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Torino, Einaudi.

- Disegno e città - Drawing and city*, a cura di A. Marotta, G. Novello, Roma, Gangemi Editore
- DOCCI, M., GAIANI, M., MAESTRI, D. (2017). *Scienza del disegno*, Novara, Città Studi Edizioni.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia* (2006), a cura di C. De Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa.
- RAFFESTIN, C. (2016). *Lo sguardo, la memoria e l'immagine, ovvero, il meccanismo della visualità*, in *Visualità. Atti del Seminario di Studi Idee per la Rappresentazione 7* (Aversa, 9 maggio 2014), a cura di P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo et al., Roma, Artegrafica, pp. 60-71.
- SACCHI, L. (2010). *L'espansione delle città*, in «XXI secolo», Gli spazi e le arti, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da G. Treccani.
- SACCHI L. (2017a). *Metropoli. Il disegno delle città*, Roma, Gangemi Editore.
- SACCHI, L. (2017b). *Il disegno delle città*, in «Eikonocity», 2017, anno II, n. 1, pp. 9-21.
- UNALI, M. (2016). *Atlante dell'abitare virtuale. Il Disegno della Città Virtuale, fra Ricerca e Didattica*, Roma, Gangemi Editore.
- ZERLENGA, O. (2008). *Rappresentazione geometrica e gestione informatica dei modelli*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- ZERLENGA, O. (2007). *Dalla grafica all'infografica. Nuove frontiere della rappresentazione nel progetto di prodotto e di comunicazione*, Foggia, Claudio Grenzi Editore.

PARTE II / PART II

Conservare la preesistenza e favorirne la lettura. Il ruolo del Restauro per la città palinsesto

Preserve the pre-existence and support its reading. The role of Conservation for the city-palimpsest

RENATA PICONE, MARCO PRETELLI

La macrosessione intende affrontare il ruolo contemporaneo che la disciplina del Restauro può esercitare nei confronti della città\palinsesto, esito della sedimentazione dei segni dell'uomo nella storia da tramandare al futuro, ma anche luogo della contemporaneità da adeguare alle esigenze della vita e della fruizione moderna. La capacità di lettura delle specificità architettoniche e materico-costruttive delle varie fasi e dei restauri pregressi, nonché dei plurimi significati dei centri storici stratificati delle nostre città; la competenza a intervenire sul patrimonio costruito per allungarne la vita e trasmetterlo alle future generazioni; la capacità progettuale di attualizzare il messaggio della preesistenza anche attraverso misurati segni contemporanei necessari all'adeguamento funzionale e a un miglioramento della fruizione – inclusiva e consapevole – costituiscono saperi imprescindibili che caratterizzano da più di due secoli la disciplina del Restauro architettonico. La macrosessione si apre al dibattito internazionale, includendo sessioni che affrontano casi specifici e attualizzano tali temi cruciali, anche alla luce della mutata percezione del patrimonio delle città.

The macro-session aims to address the present role that the Conservation discipline can play towards the city\palimpsest, the result of a sedimentation of human signs in history to preserve to the future, but also a place of contemporaneity to adapt to the needs of life and enjoyment modern.

The ability to read the architectural and material-constructive specificities related to the various phases and previous restoration works, as well as the multiple meanings of the stratified historic centers of our towns; the competence to act on the heritage built to extend its life and pass it down to future generations; the design ability to update the message of pre-existence also through measured contemporary signs necessary for functional adaptation and an improvement in use – inclusive and aware – are essential knowledge that have characterized the discipline of architectural conservation for more than two centuries. The macro-session opens up to the international debate, including sessions that address specific cases and update these crucial issues, also according to the changed perception of the heritage of cities.

Centri storici tra conservazione integrata e rigenerazione urbana. Approcci sostenibili per la loro salvaguardia

Ancient cities between Integrated Conservation and Urban Regeneration. Sustainable approaches to their protection

ALDO AVETA

I centri storici italiani vivono un momento di grave crisi di identità, per i valori che ancora li contraddistinguono e a forte rischio di perdita del loro palinsesto; crisi che investe aspetti culturali, economici, sociali. In mancanza di linee di indirizzo a livello nazionale, dal 1977 sono proliferate leggi regionali spesso discordanti nei contenuti e anche nell'interpretazione del significato di termini fondanti nel campo disciplinare della conservazione, quale il Restauro. Le condizioni di tali centri si è ulteriormente complicata con l'affermazione di un approccio urbanistico rivolto ai processi di rigenerazione urbana che poco prendono in considerazione l'esigenza di conservazione di parti stratificate delle città storiche e, dunque, della complessità del palinsesto che esse rappresentano, assistendosi spesso all'emanazione di leggi regionali del tutto diverse tra loro.

Si intende indagare quali prospettive siano perseguibili per tali tessuti urbani così preziosi, tenendo conto anche delle esperienze a livello europeo e sottolineando che alcuni centri storici risultano patrimonio UNESCO. E, ancora, quali siano gli approcci corretti, quali i possibili strumenti, quali le risorse. L'obiettivo dei diversi apporti scientifici riguarderà, conseguentemente, la definizione delle modalità da applicare per perseguire una salvaguardia attiva di tali centri, coniugando correttamente conservazione e rinnovamento urbano.

The Italian historic centres live a moment of serious identity crisis with the consequent risk of loss of their values and their 'palinsesto'; a crisis that affects cultural, economic and social aspects. In the absence of guidelines at national level, since 1977 regional laws have proliferated often discordant in the content and also in the interpretation of the meaning of founding terms in the disciplinary field of Conservation, such as the Restoration. The conditions of these centres have become even more complicated with the affirmation of an urban approach aimed at urban regeneration processes that do little take into account the need for preservation of stratified parts of historic cities, and, therefore, the complexity they represent and with the enactment of completely different regional laws.

The proposed session aims to investigate what prospects can be pursued for such precious urban fabrics, taking into account the experiences at European level, and pointing out that some historic centres are UNESCO Heritage Sites. And again, what are the correct approaches, what are the possible tools, such as resources. The aim of the various scientific contributions will, therefore, also be to define the ways to be applied to pursue an active preservation of these centres, correctly combining Conservation and Urban Renewal.

Tra conservazione e rigenerazione dell'ambiente costruito: approcci adattivi e strategie operative per palinsesti resilienti

Between conservation and regeneration of built environment: adaptive approaches and operational strategies for resilient palimpsest

ALESSANDRA TOSONE, VIRGINIA LUSI, RENATO MORGANTI

Università dell'Aquila

Abstract

Nel complesso delle emergenze ambientali legate ai fenomeni meteorologici, al dissesto del territorio e ad eventi sismici, si pone con urgenza la definizione di scenari operativi utili alla tutela e alla salvaguardia delle 'preesistenze ambientali' che il patrimonio dei centri storici rappresenta, secondo approcci analitici, multifattore e multicriteria, e processi adattivi in grado di prefigurare nuovi palinsesti resilienti, luogo di stratificazione materiale e immateriale del passato come della contemporaneità.

In a context of environmental emergencies related to weather phenomena, to instability of territory and seismic events, it is necessary to define operational scenarios useful for protection and safeguard those 'environmental pre-existences' represented by the heritage of historical centers, according to analytical approaches, multifactor and multicriteria, and adaptive processes, able to prefigure new resilient palimpsests, place of material and immaterial stratification of the past as well as contemporary.

Keywords

Ambiente costruito, resilienza, approccio adattivo.

Built environment, resilience, adaptive approach.

Introduzione

Nel complesso quadro delle emergenze ambientali connesse ai fenomeni meteorologici, al dissesto del territorio e ad eventi sismici, il tema della vulnerabilità trova un ampliamento del suo campo di indagine rispetto all'ambiente costruito considerato nel suo duplice e complesso ruolo: di responsabile degli incontrollati processi di antropizzazione e di soggetto esposto agli effetti diretti e indiretti che essi stessi causano, così da passare da un approccio teso alla riduzione e al controllo generale degli impatti, a quello di una gestione e previsione dei mutamenti ad essi conseguenti.

In particolare, nel contesto nazionale, questo processo di presa di coscienza è stato sicuramente accelerato dal susseguirsi di episodi che, connessi a eventi sismici e a calamità naturali, riconducibili sia a fenomeni climatici che a processi di trasformazione selvaggia del territorio, hanno coinvolto il peculiare patrimonio dei piccoli e medi centri storici diffusi sul territorio italiano.

L'insieme di queste dinamiche mostra la necessità di un sostanziale superamento di posizioni pre-giudiziali proprie di approcci culturali monocentrici, spesso separati e contrapposti, a favore di nuovi riferimenti teorici e operativi caratterizzati da complessità e dinamicità, in grado di lavorare sulle relazioni e interrelazioni tra manufatti, contesti ed eventi perturbatori, e di prefigurare i mutamenti attesi garantendo l'identità del sistema.

Nella 'Società del rischio' [Beck 2000] in cui è importante non solo «la quantità di rischio, ma la qualità del controllo», la vulnerabilità può assumere la connotazione di un criterio analitico e operativo multilivello che riferito alle cause, si misura con la riduzione del potenziale di offesa, e agli effetti indotti, con la regolazione del potenziale di risposta rispetto ai livelli di danno e alla capacità di adattamento, con azioni di tipo attivo o proattivo, esterne o interne al sistema di riferimento.

In quest'ottica lavorare sul potenziale del sistema ambiente costruito, vale a dire sulla capacità del 'sistema dei sistemi' [Di Battista 2006] di trasformare le condizioni di crisi in occasioni per una sua migliore organizzazione [Morin 2017], implica l'adozione di un concetto di resilienza che, in termini 'evolutivi', possa prefigurare scenari di cambiamento, operando sui tre parametri di regolazione: la reattività, la adattabilità e la trasformabilità [Walker et al. 2004].

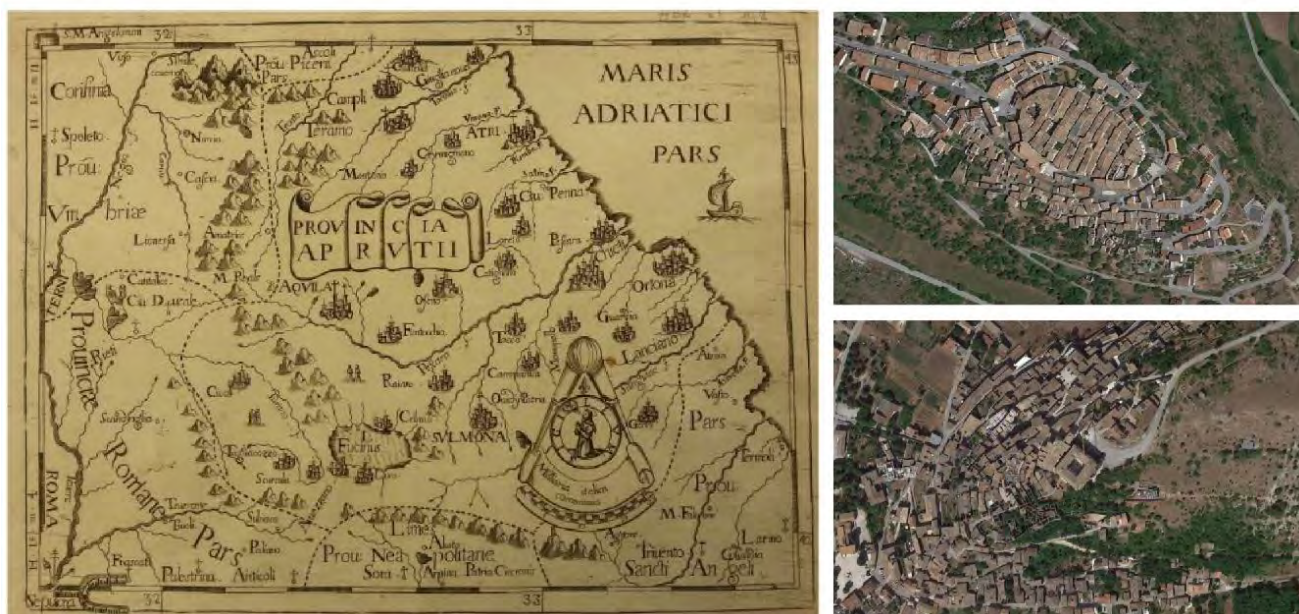
La resilienza può quindi essere tradotta in una strategia progettuale in grado di assicurare, in un approccio transcalare all'ambiente costruito, il mantenimento e il miglioramento delle potenzialità reattive, delle capacità di adattamento e delle possibilità di trasformazione delle diverse componenti del sistema.

1. Palinsesto e ambiente costruito

L'ambiente costruito, in particolare quello riferibile al sistema diffuso e reticolare dei piccoli e medi centri italiani, ha storicamente dimostrato una intrinseca capacità di adattamento ai diversi fattori naturali e antropici che ne ha garantito la 'sopravvivenza'.

Un processo di regolazione rispetto a diverse cause perturbatrici, che ha generato «un immenso deposito di segni e di pratiche», che come palinsesto «stratificandosi, sovrapponendosi, deformandosi e alle volte contraddicendosi, ha dato luogo ad esiti sorprendenti e spesso di difficile interpretazione» [Secchi 2000].

Questo processo ha assicurato, rispetto a particolari condizioni di stabilità e continuità, pur nella trasformazione, il mantenimento dei caratteri d'identità attraverso la riscrittura delle regole di insediamento, come dei caratteri tipologici del tessuto edilizio o di quelli architettonici degli edifici.



1: L'ambiente costruito come deposito di segni e tracce: a) 'Provincia Aprutii' di Giovanni Battista da Cassino, 1712 (Biblioteca Provinciale dell'Aquila), b) i Centri di Castelvechio Calvisio e di Navelli in provincia dell'Aquila.

Nella prevalente stabilità dei modelli sociali ed economici, i cambiamenti dovuti a fattori antropici o naturali non hanno determinato alcuna interruzione, in termini utilitaristici, del sistema costruito che ha continuato a modificare i suoi caratteri e assetti fisici in relazione ad aggiornate necessità e modi d'uso.

La tradizione tecnico-operativa preindustriale ha reso possibile un processo di riscrittura continuo legittimato da una cultura materiale condivisa [Nardi 1986] in grado di mutare la dimensione fisica delle 'preesistenze ambientali' [Rogers 1955].

In una dimensione temporale non programmabile, la genesi del palinsesto si è formata secondo una cronologia 'naturale' e ha assunto i caratteri di un processo di autoregolazione. Con la progressiva interruzione di tali condizioni di continuità, sono emersi i caratteri di fragilità dell'ambiente costruito cui si è dato risposta attraverso approcci specialistici con la definizione di strumenti e metodi operativi funzionali alla regolazione di un processo non più spontaneo ma definitivamente eterodiretto, secondo istanze prevalentemente conservative volte a tutelare ciò che del palinsesto appariva consolidato, traccia e memoria del passato, o a rintracciare codici morfo-genetici in grado di assicurarne la sopravvivenza attraverso piani e programmi di recupero e riqualificazione.

Il palinsesto è struttura e processo generativo dell'ambiente costruito da sempre contrassegnato, in una singolare compresenza, «dal carattere della pre-esistenza (il certo e la legge) e da episodi ad-venimenti (l'incerto, l'alea) la cui origine motivazionale può farsi risalire a fenomeni che ben possiamo indicare come emotivi. Il pre-esistente e l'ad-veniente sarebbero, in tal modo, strettamente collegati e portati ad avere rapporti dialogici. La relazione tra pre-esistenza e ad-venienza è, insomma, un'azione di recupero nel senso più progredito del termine» [Ciribini 1992].

In quest'ottica, anche a fronte della complessità dei problemi e della velocità di variazione delle dinamiche in atto, l'operabilità su palinsesti consolidati deve assumere i caratteri e le modalità di «un processo dinamico che segnali un'effettiva e costante disponibilità alla sperimentazione, all'esplorazione delle svariate trame di relazioni compatibili con quello che può essere chiamato il "margine di trasformazione possibile", cioè la capacità di variare e la disponibilità a cambiare senza per questo compromettere la continuità di cui non può non nutrirsi qualsiasi nozione di identità, anche la più debole» [Tagliagambe 1998].

2. Palinsesti: ricostruzione versus rigenerazione

Ambito privilegiato di riflessione sulla possibilità e opportunità di delineare approcci metodologici e strumenti operativi in grado di intervenire sull'ambiente costruito, a fronte di fattori perturbativi o di calamità, e in grado di riattivare processi coerenti e compatibili non di sovrascrittura, ma di rigenerazione di palinsesti resilienti, appare oggi quello delineato dagli esiti, seppur ancora parziali, del processo di ricostruzione avviato nel cratere sismico aquilano. Questo cluster oltre a definire l'ambito dei 57 paesi coinvolti dal terremoto dell'aprile 2009, rappresenta un modello insediativo territoriale storico, che lega la rete dei piccoli centri, quella del cosiddetto 'comitatus aquilanum' [Clementi, Piroddi 1986], alla fondazione della città dell'Aquila mediante un processo di incastellamento.

Il sistema diffuso di questi centri, connessi in una dimensione di città-territorio, costituisce un patrimonio culturale importante, testimonianza di singolari processi insediativi, di un modello socio-economico prevalentemente agro-pastorale e di una cultura materiale che nella costruzione in pietra ha trovato un codice tecnico e formale unico nella definizione del tessuto edilizio residenziale, articolato e variegato in termini tipologici, come delle emergenze architettoniche civili e religiose.

ALESSANDRA TOSONE, VIRGINIA LUSI, RENATO MORGANTI



2: Il modello insediativo territoriale del 'comitatus aquilanum' e il processo di incastellamento: a) pianta del contado e dell'arcidiocesi dell'Aquila, A. F. Vandì, b) e c) Frontespizio del trattato 'Geometria' e Pianta dell'Aquila di G. Pico Fonticulano, 1575 (Archivio Storico dell'Aquila).

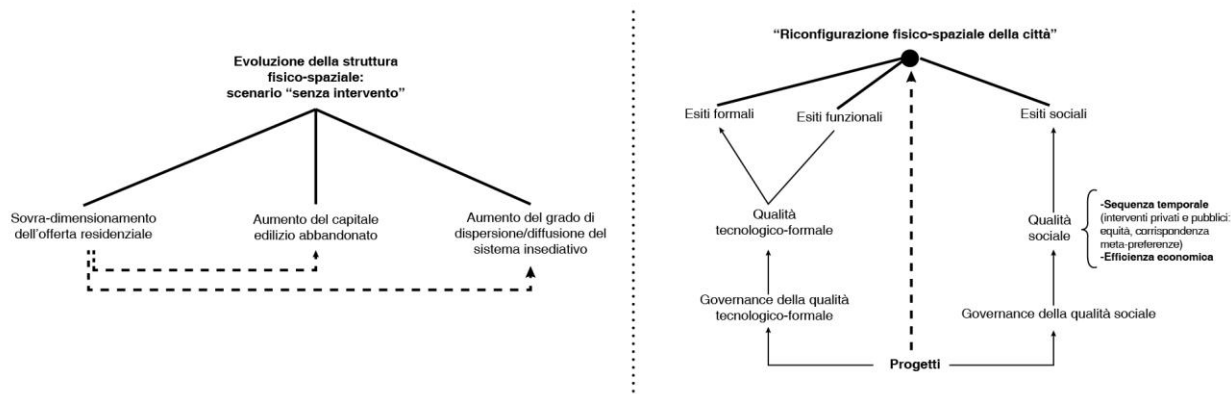
Il processo di ricostruzione, in relazione agli strumenti predisposti a livello urbanistico e alle procedure funzionali alle fasi di progettazione e realizzazione degli interventi, univocamente predisposti sia per la città dell'Aquila, come per i numerosi piccoli centri del cratere, sembra mostrare oggi i suoi limiti e le sue criticità: la sola riconfigurazione fisica di un centro storico, sia esso di media o piccola dimensione, pur coerentemente alla logica del «dove era come era», assunta a fronte di una istanza condivisa di conservazione, non è stata in grado di riavviare, fino ad ora, le dinamiche di regolazione del palinsesto urbano e territoriale.

Per i piccoli centri non sono state previste né delineate azioni che, integrate alla ricostruzione fisica del patrimonio costruito, ne potessero invertire le dinamiche di abbandono e spopolamento, ristabilendo, in una diversa trama di relazioni e connessioni territoriali, nuovi modelli d'uso per un patrimonio rilevante in termini di quantità e qualità.

Per la città dell'Aquila la ricostruzione fisica del centro storico, soprattutto del tessuto privato residenziale, disgiunta da una riedizione del sistema e del modello urbano, anche rispetto alla



3: Il processo di ricostruzione: a) il cluster del cratere sismico (elaborazione degli autori), b) le aree omogenee dei centri minori e i comuni capofila (USRC Ufficio Speciale per la Ricostruzione dei Comuni del Cratere), c) il PdR del centro storico dell'Aquila (Comune dell'Aquila Ufficio Ricostruzione).



4: *Scenari nel processo di ricostruzione post sismica ('L'Aquila 2030' Una strategia di sviluppo economico. Uno strumento per pensare un ausilio ai processi decisionali, studio promosso dal Ministero per la Coesione Sociale: rielaborazione degli autori).*

grande quantità di patrimonio pubblico inutilizzato, non ha implicato il naturale processo di rientro dei residenti, né la riconfigurazione delle più peculiari condizioni connesse all'abitare.

Allo stato attuale le azioni programmate sono state in grado di dare risposte coerenti ed efficaci agli effetti diretti e immediati del fenomeno perturbativo, caratterizzati da una configurazione stabile, misurabile e classificabile nei termini di esito di agibilità e livello di danno, e non a quelli che instabili e aleatori si mostrano presuntivi della opportunità e necessità di un progetto di pre-visione in grado di riattivare o incrementare la resilienza del sistema. Progetto quindi, nel senso di «proiezione in avanti, nel futuro, attraverso una strategia d'azione, di un'idea-simbolo, originale e unica in quanto immagine di una struttura significativa, e, insieme, processo delle tramutazioni della stessa sino a costituirsi come oggetto reale» [Ciribini 1984].

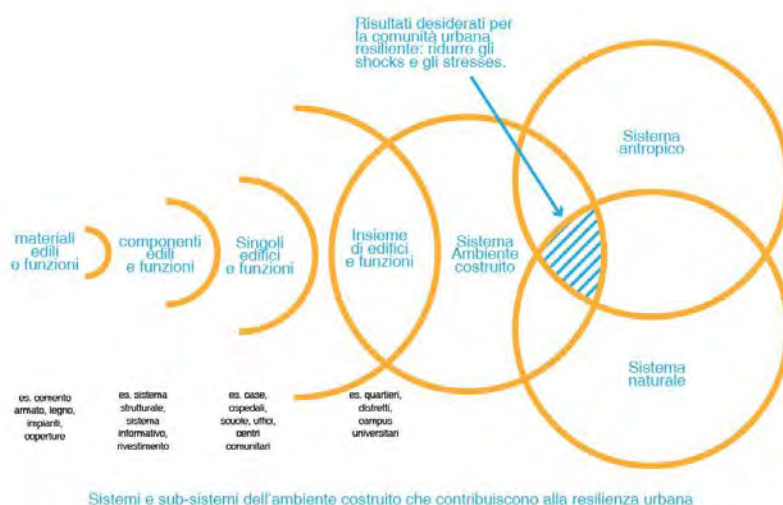
Un processo di 'ricostruzione' di palinsesti consolidati, accettando il mutevole confine tra ciò che è stabile e ciò che è provvisorio, tra ciò che è permanente e ciò che è variabile [Formaggio 1990], non sembra potersi sottrarre alla dimensione di un agire progettante che possa, secondo 'trame filogenetiche' [Zambelli 2004], non solo riconfigurare la fisionomia del tessuto edilizio e del patrimonio architettonico, ma anche ristabilire una fisiologia dell'intero sistema costruito.

3. Approcci adattivi per palinsesti resilienti

In virtù del potenziale di adattamento il patrimonio costruito può divenire un fattore propulsivo per la rigenerazione di contesti urbani consolidati, lavorando sulla individuazione di un diverso sistema di valori condivisi in grado di assicurare conservazione e valorizzazione, in chiave multidisciplinare, dell'identità storica, integrando il concetto di resilienza a quello di creatività per la definizione di un ruolo attivo per il patrimonio assunto non solo come risorsa ma anche come opportunità.

Accettando che «una città resiliente combina la sua identità storica con il cambiamento, i vecchi e i nuovi valori, razionalità ed emozioni, conservazione e sviluppo» [Girard et al. 2010], la resilienza può essere assunta come strategia elettiva dei processi di rigenerazione dei palinsesti storici, volta all'individuazione di soluzioni adattive di tipo pro-attivo, in grado di avviare processi non di trans-formazione dei supporti materiali e costruttivi, ma di trans-mutazione delle logiche di funzionamento. Questo sottintende una capacità di decodifica del

ALESSANDRA TOSONE, VIRGINIA LUSI, RENATO MORGANTI



5: Resilienza e ambiente costruito: le diverse componenti del sistema (100 Resilient Cities. Resilience Point of view series. Buildings and resilience: rielaborazione degli autori).

palinsesto sia in termini di realtà e di trasformazioni subite, sia in termini di potenzialità rigenerative, in atto e latenti, attraverso cui stabilire azioni di recupero o di miglioramento, e implica quindi un 'progetto della conoscenza' che sappia trasformare il dato analitico in indicazione strategica e il modello di lettura in matrice modificativa del processo di rigenerazione. Le modalità operative utili al governo dei processi rigenerativi di tipo adattivo devono quindi, poter trovare logiche non omologanti e approcci flessibili in relazione alla singolarità dei fattori in gioco, individuando e adottando tattiche specifiche per interventi caso per caso, in grado di confrontarsi con la singolarità e instabilità dei contesti costruiti, come con la indeterminatezza delle circostanze e degli avvenimenti che possano riguardarli.

Riconoscere e rilevare le capacità di resilienza o al contrario programmare comportamenti resilienti comporta la definizione di quadri informativo-decisionali sulla base di nuovi approcci conoscitivi che superino le logiche di organizzazione gerarchica basata su connessioni verticali e lineari. Una strutturazione reticolare non gerarchica che opera su interazioni orizzontali aperte consente infatti, approcci adattivi riferibili a dimensioni scalari diverse, di tipo incrementale o trasformativo, finalizzati alla rigenerazione di palinsesti resilienti.

L'adattamento incrementale è in grado di generare delle discontinuità positive che per contagio introducono possibili miglioramenti nel sistema [Fanzini et al. 2013], quello trasformativo assume i caratteri di diffusività e sistematicità in grado di indurre un cambiamento negli assetti o nei modelli di funzionamento dello stesso.

La conoscenza si organizza in un *framework*, una matrice valutativa e propositiva di supporto e guida dei processi di rigenerazione in grado di regolare e promuovere comportamenti adattivi in relazione a diversi livelli di osservabilità e operatività della resilienza.

A livello macroscopico, è traducibile in termini operativi come adattabilità, vale a dire come capacità di regolazione tramite un cambiamento di stato con l'acquisizione anche di caratteristiche non presenti originariamente, attraverso tattiche che rispetto al sistema costruito possono operare su una ridefinizione delle relazioni tra le diverse categorie di spazio, chiuso/aperto, pubblico/privato, confinato/intermedio, su una dotazione multifunzionale, su una organizzazione delle reti, rigenerando modelli multipolari in grado di assicurare condizioni di bilanciamento.

A livello mesoscopico, è assumibile come flessibilità, ossia come capacità di regolazione mediante l'estensione o la conversione di caratteristiche e aspetti funzionali e formali già presenti originariamente, attraverso tattiche che, rispetto al sistema spaziale, lavorano su riassetto tipo-morfologico e organizzativo-funzionale secondo modelli d'uso flessibili e reversibili a definire configurazioni non cristallizzate ma dinamiche.

A livello microscopico, è rapportabile alla duttilità, come capacità di cambiare il proprio comportamento in relazione a particolari necessità, attraverso tattiche che, rispetto al sistema tecnologico, lavorano su componenti a trasformabilità selettiva per un miglioramento complessivo delle performance.

In quest'ottica i processi adattivi e trasformativi possono assicurare la conservazione e la sopravvivenza del palinsesto regolandone il processo rigenerativo tra efficienza e resilienza sulla base di un criterio non di ottimizzazione, ma di ottimalità considerando che: «La natura non privilegia sistemi a massima efficienza, ma in equilibrio tra i due poli opposti di efficienza e resilienza. [...] troppa efficienza porta alla fragilità; e troppa resilienza porta alla stagnazione. La finestra di durabilità non si trova equidistante dall'efficienza e dalla resilienza: [...] ma, per essere ottimale, è necessario avere più resilienza che efficienza» [Lietaer et al. 2008].

Conclusioni: verso strumenti operativi 'agili'

Nel progetto rigenerativo di palinsesti resilienti appare necessario definire sistemi operativi 'agili', in grado di lavorare in una prospettiva transcalare, dal sistema edificato al componente edilizio, e su una dimensione multifattoriale chiamando in gioco approcci integrati e conoscenze interdisciplinari. Sistemi capaci di garantire benefici costanti nei continui processi di trasformazione che coinvolgono l'ambiente costruito, mantenendone o incrementandone il grado di resilienza in funzione di condizioni reali o previsionali.

In quest'ottica sarebbe opportuno lo sviluppo di specifiche procedure e modelli di *benchmarking*, ovvero di metodologie basate sul confronto multicriteriale e sistematico di condizioni e soluzioni utili a definire le scelte più efficaci e vantaggiose. La possibilità di rilevare il potenziale di resilienza di un particolare sistema costruito, come la possibilità di incrementarlo, comporta quindi, la definizione di strumenti di valutazione e controllo del progetto rigenerativo, vale a dire di indicatori di tipo qualitativo e quantitativo che, in relazione alla molteplicità delle componenti coinvolte, secondo approcci multifattoriali, possano essere assunti come parametri di grandezze misurabili o invece, come giudizi espressi nei termini di rispondenza, coerenza, opportunità, priorità. Indicatori che consentano momenti e tipi di verifica differenti: quella di tipo conoscitivo e valutativo pre-intervento, sul potenziale di resilienza del sistema come di singoli componenti, quella di indicazione operativa su dove intervenire e sulla misura dell'intervento e quella di controllo post intervento, prefigurando possibili azioni correttive.

Un primo e significativo tentativo di definizione di strumenti agili, rispondenti ad approcci multifattore e multicriteria è quello fatto nel programma 100 Resilient Cities. Gli strumenti proposti, il CRF Framework e il CRI Index, offrono un approccio olistico al concetto di resilienza urbana, riferito a obiettivi generali e ad ambiti specifici; in particolare si delinea un criterio di valutazione quantitativa della resilienza sulla base di numerosi indicatori e di un numero rilevante di variabili dipendenti dai caratteri della città resiliente: integrata, inclusiva, riflessiva, intraprendente, solida, ridondante, flessibile. Questi sistemi operativi agili che delineano il processo rigenerativo dell'ambiente costruito, operando sul suo palinsesto fisico, ne definiscono uno del tutto nuovo e diverso, un palinsesto informativo generato dal flusso di

dati che la descrivono, che ne modificano le modalità d'uso e anche i modelli di rappresentazione come quelli del *city model* e del *city sensing* [Borga 2014].

L'Aquila che partecipa al programma europeo 'Smart Cities Initiative' insieme ad altre quaranta città, grazie al progetto INCIPIT, INnovation City Planning through Information, and Communication Technologies, può essere considerata un'area open in progress per molti progetti sperimentali non solo rispetto al monitoraggio strutturale degli edifici, ma anche al Building Automation/Efficienza energetica basata su modelli resistenti ai disastri e alla Valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le TIC.

L'ambiente costruito non si definisce più solo attraverso la sua architettura fisica, ma anche mediante una sua architettura informativa, in grado di influire sui comportamenti e sui modi di abitare e vivere, condizionando in questo modo anche il processo di scrittura del suo palinsesto, offrendo di sé immagini e rappresentazioni del tutto diverse. Questi nuovi palinsesti informativi sembrano in grado di descrivere, secondo codici e regole nuove, una diversa struttura dell'ambiente costruito, ricostruirne la storia, descriverne e condizionarne il funzionamento fino a prefigurarne un futuro possibile in termini di previsione e scenario.

Bibliografia

- BECK, U. (2000). *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci Editore.
- BORGA, G. (2014). *City Sensing Approcci, metodi e tecnologie innovative per la Città Intelligente*, Milano, Franco Angeli.
- CIRIBINI, G. (1984). *Tecnologia e Progetto. Argomenti di cultura tecnologica della progettazione*, Torino, Celid.
- CIRIBINI, G. (1992). *Cultura tecnologica ed epistemologia del progetto*, in *Cultura e impegno progettuale: orientamenti e strategie oltre gli anni '90*, a cura di V. Gangemi, Milano, Franco Angeli, pp. 53-60.
- CLEMENTI, A., PIRODDI, E. (1986). *L'Aquila*, Roma-Bari, Laterza.
- DI BATTISTA, V. (2006). *Ambiente costruito. Un secondo paradigma*, Firenze, Alinea.
- FANZINI, D., BERGAMINI, I., ROTARU, I. (2013). *Sostenibilità, cultura e rigenerazione urbana: nuove dimensioni del progetto tecnologico*, in «TECHNE. Journal of Technology for Architecture and Environment», vol. 5, pp. 60-65.
- FORMAGGIO, D. (1990). *Estetica, tempo, progetto*, Milano, Città Studi.
- GIRARD, F., ET AL. (2010). *Sustainability, Creativity, Resilience*, in «International Journal of Sustainable Development», vol. 13, pp. 161-184.
- LIETAER, B., ULANOWICZ, R.E., GOERNER, S.J. (2008). *Toutes les options pour gérer une crise bancaire systémique*, Bruxelles, Etopia, Livre Blanc.
- MORIN, E. (2017). *Per una teoria della crisi*, Roma, Erimondo editore.
- NARDI, G. (1986). *Le nuove radici antiche*, Milano, Franco Angeli.
- ROGERS, E.N. (1955). *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, febbraio-marzo, pp. 3-6.
- SECCHI, B. (2000). *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari, Laterza.
- TAGLIAGAMBE, S. (1998). *L'albero flessibile. La cultura della progettualità*, Milano, Masson.
- WALKER, B., HOLLING, C.S., CARPENTER, S.R., KINZIG, A. (2004). *Resilience, Adaptability and Transformability in Social-Ecological Systems*, in «Ecology and Society», Vol. 9, n. 2.
- ZAMBELLI, E. (2004). *Fenomenologia e tassonomia degli interventi di trasformazione tecnologico-architettonica*, in *Ristrutturazione e trasformazione del costruito*, Milano, Il sole 24Ore, p. 37.

I centri storici italiani tra sicurezza e fruizione *Italian historical centers between safety and fruition*

RENATA PRESCIA
Università di Palermo

Abstract

Nella stagione della sostenibilità, i cui obiettivi principali sono la salubrità dell'ambiente, la stabilità economica e l'inclusione sociale, i centri storici necessitano di più innovativi approcci finalizzati ad un maggior desiderio di fruizione e sicurezza. Accantonata la questione dell'antico/nuovo che ha polarizzato il dibattito nella seconda metà del Novecento, una sintetica ricognizione sul territorio nazionale, ma specificatamente siciliano e palermitano, tende a mettere in luce nuove strategie, poste in essere dal privilegiato punto di vista del restauro.

In the season of sustainability, whose main objectives are the health of the environment, economic stability and social inclusion, historic centers need more innovative approaches aimed at a greater desire for enjoyment and safety. The question of the old / new that polarized the debate in the second half of the twentieth century was shelved, a synthetic survey on the national territory, but specifically Sicilian and Palermo, tends to highlight new strategies, put in place from the privileged point of view of the restoration.

Keywords

Fruizione, Sicurezza, Palermo.
Fruition, Safety, Palermo.

Introduzione

Il presente contributo intende esprimere alcune riflessioni sulla questione centri storici, tornati all'attenzione dopo le grandi espansioni urbane e i relativi massicci consumi di suolo, riferendosi a quelli delle grandi città, che pongono delle questioni diverse rispetto a quelli dei piccoli centri (o centri minori), spesso denominati borghi, e per i quali al momento sono in corso diverse iniziative legislative in nome di un riequilibrio geografico, resosi ancor più necessario, alla luce della recente e tuttora imminente pandemia Covid-19. Mi riferisco alla L. 158/17 che si occupa appunto dei piccoli comuni e della Strategia delle aree interne SNAI in corso di realizzazione [Un paese ci vuole 2018].

Meno aggiornato invece è il bilancio propositivo sui centri storici delle grandi città, che pagano lo scotto di una crisi della pianificazione che ora, sembra appellarsi al nuovo, e già così abusato, concetto di 'rigenerazione', da intendere genericamente come processo tramite il quale le città, o loro quartieri specifici centrali e/o periferici vengono trasformati da investimenti pubblici e/o privati di miglioramento [Prescia 2016]. Esso viene portato avanti come innovativa svolta concettuale rispetto alle secche tipologiche del metodo Benevolo-Cervellati (che, dobbiamo dirlo, ha imperversato dagli anni '70 con il consenso delle amministrazioni), dal quale si distingue per il suo caratterizzarsi per la ricerca di nuove funzioni e nuove azioni vitali, unitamente al coinvolgimento attivo delle comunità. Un'operatività in cui la regia urbanistica relega gli spazi del progetto in limitati interventi su spazi aperti e/o vuoti, ed i restauri ad interventi, altrettanto limitati sui grandi monumenti.



1: Palermo, foto satellitare del quartiere della Loggia (Vucciria), estratta da Google Maps.

Quelli che ne pagano le conseguenze sono sempre i tessuti minori, la 'letteratura' di Pane [Pane 1948, 1959], l' 'architettura spontanea' di Samonà [Samonà 1950] che, complice anche il loro cattivo stato di conservazione, ancora residuo dai danni dell'ultima guerra, specie nelle realtà meridionali, divengono preda oggi o di grandi sostituzioni o, comunque, di interventi non coordinati e non ricettivi delle necessarie innovazioni richieste da una qualità diffusa dell'abitare. Complici ancora le amministrazioni e i loro uffici comunali e/o anche soprintendenze, i cui tecnici, non essendo stato oggetto di specifici aggiornamenti formativi, trovano più semplice istruire omologanti interventi riconducibili sempre alle logiche tipologiche e a forme semplificate. La rigenerazione, in realtà già presente nelle riflessioni di Roberto Di Stefano con ben altro significato [Di Stefano 1979] è concetto che non può essere applicato *tout court* alle città storiche «se risulta incapace di comprendere la pluralità di valori depositati nell'ambiente fisicamente e storicamente stratificato in cui siamo immersi e di cui siamo eredi provvisori, o di affrontare il tema dell'economia del futuro e della sostenibilità ambientale» [lettera Sira 2017] ed è ambito da cui non può essere escluso un intervento ben più consistente del restauro [Crisan et al. 2012].

1. Principi normativi e orientamenti culturali

Dopo gli anni delle ricostruzioni post-belliche e le espansioni edilizie del boom economico, suggellate da Piani – anche d'autore – degli anni '60, e i dibattiti fermamente incentrati sulla questione antico/nuovo, le pianificazioni delle grandi città hanno subito una battuta d'arresto interrompendosi per la effettiva complessità di realizzare gli ipertrofici PRG previsti dalla legge. Due casi per tutti: Catania gestita ancora dal PRG di Piccinato del 1964, alle prese da almeno 25 anni con un piano di cui sono appena state approvate le Linee Guida 'Catania città sostenibile'; il centro storico di Napoli, riconosciuto Patrimonio Unesco nel 1995,

governata da una Variante urbanistica nel 2004, dotato di un Piano di Gestione nel 2011 [Aveta, Marino 2012; Aveta, Castagnaro 2015].

Nel 1978 la questione centri storici viene assorbita, impropriamente, nella prassi del recupero che, come è stato ampiamente argomentato dagli studiosi di restauro, è operazione ben diversa che non distingue l'edilizia storica dall'insieme di quella esistente [Miarelli Mariani 1992]. Ma, di fatto, la Legge 457/78 è ancora vigente e il suo art. 31 è confluito nel DPR 380/2001, e successivi aggiornamenti.

Spesso, negli ultimi anni, le grandi città hanno puntato sul turismo legato alle 'città d'arte', magari consacrate da un riconoscimento Unesco, o da altri titoli come quello di 'Capitale della cultura', che se a volte si sono tramutati in volani di sviluppo, come nei casi di Bordeaux, Lione, Marsiglia, in altri casi sono divenuti dei veri e propri disastri con l'allontanamento dei vecchi abitanti come nei casi, emblematici, di Firenze e Venezia.

L'ANCSA, associazione storicamente di riferimento in Italia per la questione centri storici, dopo aver aggiornato la statutaria Carta di Gubbio nel 1990 con un ampliamento del concetto di centro storico, abbraccia la globalizzazione e assume come testo di riferimento le *Raccomandazioni sul paesaggio storico urbano* [Unesco 2011] dove per *historic urban landscape* (HUL) si definisce «l'area urbana intesa come risultato di una stratificazione storica di valori e caratteri culturali e naturali che vanno al di là della nozione di centro storico sino ad includere il più ampio contesto urbano e la sua posizione geografica». Questo documento prende definitivamente atto della limitatezza del concetto di centro storico e apre ad un approccio integrato, i cui casi nel mondo vengono monitorati con rapporti periodici (Unesco 2019), aprendo finalmente a quella pianificazione coordinata tra centro storico e città, già dagli anni '80 auspicata dai restauratori. In tal senso l'ultimo Piano di Governo del territorio di Milano (2019) avvia un processo di recupero delle tracce della storia, riconoscendo dei 'nuclei di antica formazione' (NAF), iscritti nelle periferie ma che possono divenire elementi significativi di un progetto urbano in grado di creare nuove centralità [Giambruno 2020].

2. Il caso siciliano

In Sicilia, regione a statuto speciale, l'art. 20 sulle modalità d'intervento della L.R. 71/78, che recepisce la 457/78, è stato riproposto nella L.R. 16 del 10.8.2016, di recepimento del suddetto DPR 380/01.

L'esigenza di poter derogare dall'affidamento di PRG e PP, previsti dalla L.R. 71/78, in quanto operazioni complesse, costose e troppo onerose per comuni in crisi economica ha indotto l'Assessorato Regionale Territorio e Ambiente a predisporre nel 2000 la Circolare n. 3/2000, *Aggiornamento dei contenuti degli strumenti urbanistici generali e attuativi per il recupero dei centri storici*, che prevedeva l'intervento diretto attraverso apposite Varianti generali, incentrate su uno studio di approfondimento delle specificità di ciascun caso. Anche questa, che sicuramente ha consentito una maggiore concretezza nella redazione di piani in questi anni, non ha recepito, come la L. 457/78, soprattutto a livello di analisi i paralleli avanzamenti culturali messi a punto dalla cultura del restauro, e ciò risulta estremamente evidente nella richiesta «di analizzare e classificare il patrimonio edilizio mediante il metodo dell'analisi tipologica» (par. 3.7), dichiarandosi ancora univocamente influenzata dal metodo Benevolo-Cervellati ideato per Bologna e riproposto nel PPE di Palermo del 1993, anacronisticamente vigente a tutt'oggi. Anch'essa è del tutto generica sul tema delle destinazioni d'uso, per il quale si consiglia soltanto di indicare una gamma di destinazioni compatibili. Ancora più recentemente, e sempre all'insegna dello 'snellimento burocratico',

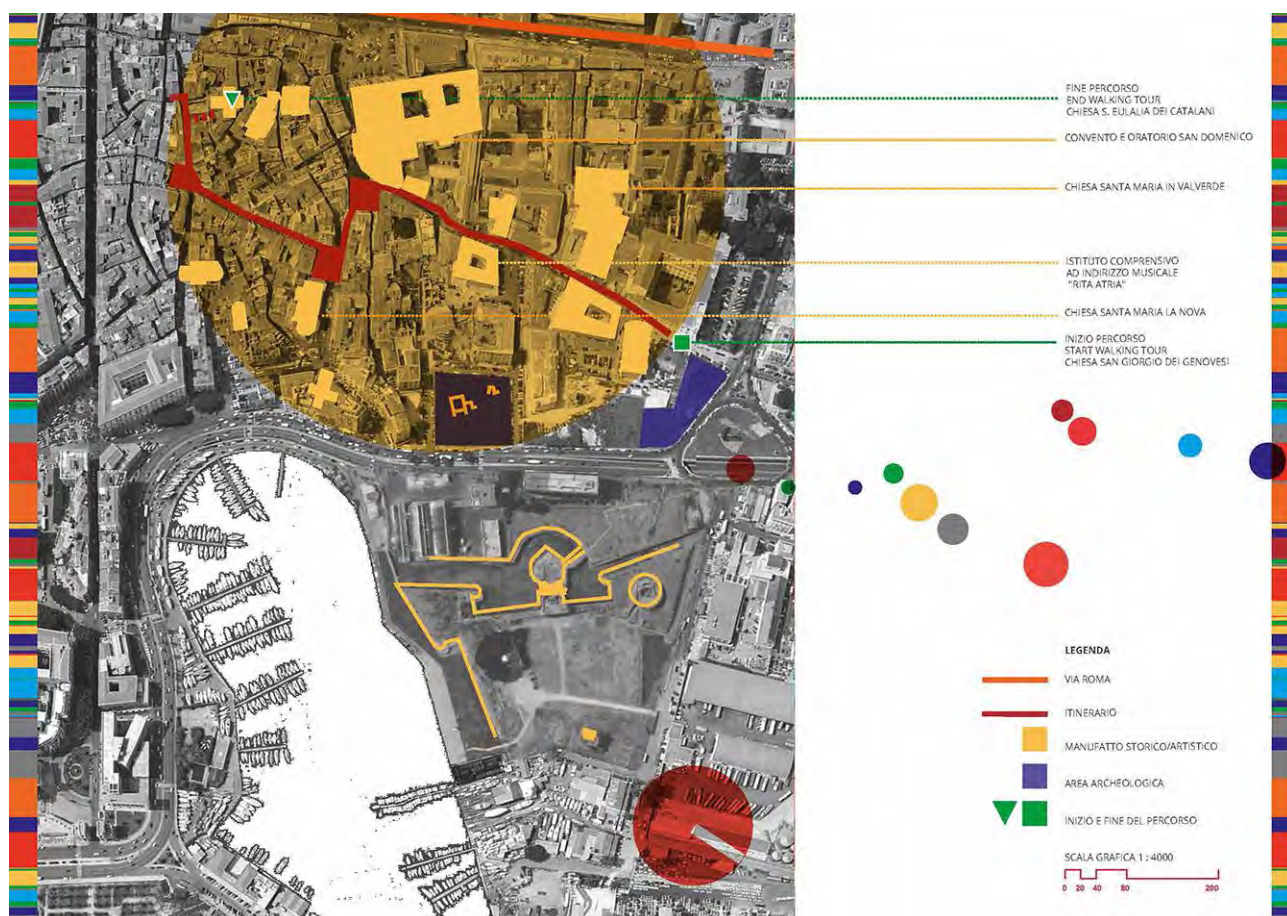
che sembra la parola d'ordine in un periodo di forte riduzionismo culturale e correlato impoverimento valoriale, anche per la sistematica negazione delle competenze, è stata approvata la nuova L.R. 13 del 10 luglio 2015 che si prefiggeva anche di modernizzare i modi di approccio alle città storiche [Campisi 2017; Sanfilippo 2020].

Appositamente varata per snellire ulteriormente le procedure per il recupero dei centri storici, non supportata da un adeguato dibattito culturale né tantomeno dotata di incentivi (come verificatosi nel caso nell'ultima legge nazionale 158/17), non ha favorito, ancora una volta, un numero molto elevato di piani; ciò anche per via delle farraginose griglie di relazioni individuate tra tipologia/modalità d'intervento/processi autorizzativi (artt. 2 e 4) [Prescia 2016]. Avere sostituito la parola 'Piano' con la parola 'Studio di dettaglio' ha dato però la possibilità di redigere, in taluni casi, un processo conoscitivo delle realtà con gli strumenti metodologici del restauro piuttosto che dell'urbanistica, consentendo di «evidenziare, con una lettura organica, lo spirito del luogo, mostrando quanto sia necessario individuare le caratteristiche architettoniche, strutturali e tecnologiche del patrimonio in esame, prima di procedere con la realizzazione di un corretto progetto» [Arrighetti, Gentile, Minutoli 2019].

Sono però ancora casi episodici non inquadrati in una cornice istituzionale di catalogazione che la Regione siciliana, solo molto recentemente sta ponendo in essere con un processo organico di catalogazione digitalizzata, in accordo con l'ICCD, dopo anni di tentativi di politica limitatamente autonomistica, anche nel delicato ambito della *Carta del rischio*, attribuita al Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro (CRPR) [Centro Regionale 2008].

Per Palermo, dopo il Piano del 1962, è stata realizzata ed è tuttora vigente una Variante urbanistica del 2004, con la consulenza di Pierluigi Cervellati, generalmente finalizzata alla salvaguardia, e recupero del patrimonio edilizio storico che ha istituito 'il netto storico' per edifici oggi in periferia, ma in realtà esistenti all'interno delle 'borgate' di impianto sette-ottocentesco. Allo stato attuale è stato appena trasmesso al Genio Civile un nuovo PRG, 'Palermo smart e bio-ecologica, proiettata al 2030 con consumo zero di suolo', redatto dagli uffici comunali, al cui interno è stato inserito un aggiornamento del PPE per il centro storico, realizzato, com'è noto da Benevolo, Cervellati e Insolera e vigente dal 1993. La continuità dell'Amministrazione con il sindaco Leoluca Orlando, non ha consentito purtroppo a tutt'oggi alcuna variazione in quella filosofia né tanto meno la realizzazione di un GIS efficiente per la gestione di lavori coordinati.

La revisione dell'ormai antistorica idea di restauro, improntata esclusivamente al ripristino e la messa a sistema delle esperienze altamente positive del Riconoscimento Unesco nel 2015 per l'Itinerario arabo-normanno per Palermo, Cefalù e Monreale, della 'Capitale della cultura 2018' e della Rassegna 'Manifesta' nel 2018 dovrebbero alimentare la conservazione e valorizzazione di aree omogenee, dotate di una propria riconoscibilità e identità, dentro e fuori il centro storico, a partire da progetti di restauro di contesto. È quello che stiamo portando avanti con il progetto *I-Access*, una ricerca-azione in corso, con finanziamenti europei, per l'area della Vucciria nel centro storico di Palermo, mirando ad ampliare le condizioni di accessibilità, fisica e virtuale, di un settore urbano con i suoi monumenti secondo un percorso urbano [Prescia 2012, Barone 2020].



2: Il percorso urbano del progetto I-Access nell'area della Vucciria a Palermo (progetto grafico prof. arch. Cinzia Ferrara).

3: Sezione di progetto sulla Chiesa di S. Eulalia dei Catalani. Il progetto prevede un attraversamento urbano che coinvolge anche la ex-chiesa, oggi sede dell'Istituto Cervantes (Baiaomonte, Brusca, Coppola, Laboratorio di restauro dei monumenti, prof. R. Prescia, CdL in Architettura, Università di Palermo, A.A. 2018-9).

3. Nuove prospettive

Gli ultimi sismi hanno reso possibile una normativa post-sismica, *Nuove Norme Tecniche per le Costruzioni* (14 gennaio 2008_ Decreto del Ministero dei Lavori Pubblici) con le relative Istruzioni (Circolare 617 del 2.2.2009), e le *Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale* (9 febbraio 2011), che ha introdotto nuovi strumenti di lettura elaborati per l'individuazione delle componenti architettoniche, con specifico

RENATA PRESCIA



4: Uno dei momenti della manifestazione pubblica (Street Party) organizzata a Palermo il 21 giugno 2019, 'Apriti Vucciria', nell'ambito del progetto I-Access, per un confronto culturale e politico con le associazioni locali, la Curia di Palermo che gestisce molti dei monumenti dell'itinerario, il Comune, con la Soprintendenza ai BB.CC.AA. e alla presenza della stampa regionale (foto Z.Barone).

attribuzioni, specie sui grandi complessi specialistici o monastici vuoti o destinati ad usi impropri, con relativi affidamenti in gestione e progettazione dei Piani di Eliminazione delle Barriere architettoniche (PEBA) prescritti per gli spazi urbani dalla L. 104/92 e istruiti dal MIBACT per i Luoghi di interesse culturale con le Linee-Guida del 2008 [Barone 2020]. Ciò consentirebbe di rivisitare e aggiornare al nuovo contesto culturale le destinazioni stabilite dopo la soppressione degli ordini religiosi del 1866, spesso incongrue [Boriani 2007], fondando le premesse per vere e proprie politiche culturali contemporanee, alimentando peraltro nuova occupazione giovanile nelle nuove forme di 'imprese culturali' o 'imprese sociali'.

riferimento alle caratteristiche tecnico-costruttive che, soprattutto per l'edilizia di base, sono valori precipi da salvaguardare (carte dei materiali e delle tecniche costruttive), e per l'individuazione dello 'stato di conservazione' declinabile in degradi e dissesti [Varagnoli 2009]. Abachi conoscitivi di materiali e tecniche costruttive sono stati redatti ad integrazione di Piani o Regolamenti edilizi 'di nuova generazione' nei casi di Cagliari [Giannattasio 2009] e Ferrara [Fabbri 2009], mentre l'urgenza di conoscere e gestire sempre meglio un patrimonio a rischio (dissesti geologici, alluvioni), che dovrebbe essere oggi il principale obiettivo di ogni amministrazione, informa un poderoso lavoro di ricerca che sta portando avanti un team di ricercatori coordinato da Donatella Fiorani che mira ad una classificazione dei centri storici in base a specifici indici di vulnerabilità e trasformazione [Fiorani 2019; Fiorani 2020]. Esso dovrebbe divenire l'ossatura portante di qualsiasi piano per i centri storici che, soprattutto nel Meridione, hanno forti indici di vulnerabilità, per i pregressi bombardamenti bellici ancora non sanati a Palermo, e poi per i sismi (1968 per la Sicilia occidentale e 1990 per la Sicilia orientale) oltre che per il sistematico abbandono, a favore di grandi espansioni nel territorio.

Messo in sicurezza il centro storico, l'altra questione, altrettanto centrale, è quella della fruizione sulla quale, oltrepassando la proposizione di un ventaglio di opzioni generiche, è necessario che ogni comune possa redigere, preliminarmente ad un piano attuativo, una Ricognizione dei patrimoni, in particolare di quelli demaniali e della Curia che ne costituiscono la gran parte, e un parallelo programma di nuove

Conclusioni

Nei centri storici è ormai chiaro che «l'obiettivo della conservazione non deve essere perseguito solo per note ed indiscutibili ragioni culturali ma altresì per l'interesse collettivo a conservare, in funzione di una migliore qualità della vita. Conservazione della città storica significa, in sintesi, assicurare i rapporti sociali ed il benessere della comunità, avendo come vincolo ineliminabile il rispetto dei suoi valori estetici e storici prevalenti e irripetibili» [Miarelli 1992]. Secondo tale affermazione, anche oggi assolutamente condivisibile, la rigenerazione in centro storico può inverarsi solo come effetto indotto su un intero ambito urbano, a partire da un restauro catalizzatore che abbia la capacità di investire l'immediato contorno, di attrarre attorno a sé iniziative sociali ed economiche diverse, di portare avanti un progetto come opera di controllo delle trasformazioni ma anche come atto di valorizzazione. L'integrazione di un processo di valorizzazione delle risorse culturali, sia materiali che immateriali, con il sistema delle infrastrutture che ne assicurano la fruibilità, con il sistema delle organizzazioni che erogano servizi e con gli altri settori produttivi connessi, può oggi cristallizzarsi in un distretto culturale o in un eco-museo, come sistema organizzato, territorialmente delimitato, di relazioni. Di essi devono far parte programmi di comunicazione e interpretazione al fine di favorire la massima accessibilità ai luoghi, anche virtuale, e la massima consapevolezza dei fruitori anche sui problemi di conservazione del sito stesso e sugli sforzi per mantenerne l'integrità. Ogni atto di conservazione del patrimonio diviene così, identitariamente, un atto di comunicazione [Carta Icomos Quebec 2008].



5: Palermo. I Tesori del quartiere della Loggia. Itinerari per un museo diffuso, a cura di Civita, Cinisello balsamo 2008.

RENATA PRESCIA

Bibliografia

- ARRIGHETTI, A., GENTILE, S., MINUTOLI, G. (2017). *Bianca terra. Studi per il recupero e la valorizzazione del centro storico di Brolo*, Brolo, Armenio editore.
- AVETA, A. (2015). *Conservazione integrata e centri storici tra restauro e rinnovamento urbano*, in *Rigenerazione e riqualificazione urbana*, a cura di A. Aveta e A. Castagnaro, Napoli, artstudiopaparo, pp. 55-63.
- BARONE, Z. (2020). *Accessibilità e fruibilità dei centri storici: un'opportunità per il restauro*, in *Tutela, pratica, codici e norme. Normative*, a cura di A. Aveta, E. Sorbo, sezione 5.1., in *Restauro. Conoscenza progetto cantiere gestione*, coordinamento di S.F. Musso, M. Pretelli, Roma, ed. Quasar, pp. 733-743.
- BORIANI, M. (2007). *Alle origini della questione dei centri storici. Le soppressioni delle Corporazioni religiose tra assolutismo illuminato e riformismo borghese*, in *Per una storia del restauro urbano*, a cura di M.C. Giambruno, Novara, CittaStudiEdizioni, pp. XXI-XL.
- CAMPISI, T. (2017). *Nuove leggi per una presunta conservazione dell'edilizia di base dei centri storici*, in *Questioni teoriche: tematiche specifiche*, a cura di M.A. Giusti, sez. 1B, in *RICerca/REStauRo*, D. Fiorani (coordinamento) Roma, ed. Quasar, pp. 177-186.
- DI STEFANO, R. (1979). *Il recupero dei valori*, Napoli, ESI.
- FABBRI, R. (2009). *Manutenzione delle facciate nel centro storico di Ferrara. Linee Guida per l'integrazione del regolamento edilizio*, in *Muri parlanti*, a cura di C. Varagnoli, Firenze, Alinea editrice, pp. 197-208.
- FIORANI, D. (2019). *Il futuro dei centri storici. Digitalizzazione e strategia conservativa*, Roma, ed. Quasar.
- FIORANI, D. (2020). *Conoscenza e intervento come processo dinamico. L'impiego della carta del rischio come strumento di gestione conservativa dei centri storici*, in *Realizzazione degli interventi. Gestione, valorizzazione, prevenzione*, a cura di D. Fiorani, E. Romeo, sezione 4.1., in *Restauro. Conoscenza progetto cantiere gestione*, coordinamento di S.F. Musso, M. Pretelli, Roma, ed. Quasar, pp. 569-579.
- GIAMBRUNO, M.C. (2019). *Centri storici in periferie. Prima riflessione sul ruolo dei 'nuclei antichi' nel palinsesto della città contemporanea a partire dal caso di Milano*, in «Materiali e strutture», n. 16, pp. 57-68.
- GIANNATTASIO, C. (2009). *Il quartiere Stampace in Cagliari: dalla conoscenza al progetto di restauro urbano*, in *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica*, a cura di C. Giannattasio, Cagliari, Gangemi, pp. 225-240.
- Il sistema informativo territoriale e gli studi tematici* (2008), Palermo, Regione siciliana.
- Muri parlanti* (2009), a cura di C. Varagnoli, Firenze.
- Neighborhoods in Bucharest. Recognition, conservation and inheritance* (2012), editors R. Crisan, G. Franco, «Transaction on architectural education», n. 58, Leuven (Belgio), EAAE.
- MIARELLI MARIANI, G. (1990). *Alcuni presupposti essenziali al recupero dei centri storici*, in «Restauro», n. 109, pp. 51-58.
- MIARELLI MARIANI, G. (1992). *Centri storici note sul tema*, Roma, Bonsignori editore.
- PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo. Architettura e città come stratificazione*, Palermo, Kalòs.
- La Vucciria tra rovine e restauri* (2015), a cura di R. Prescia, Palermo, ed. Salvare Palermo.
- PRESCIA, R. (2016). *Modelli e approcci innovativi di restauro urbano e architettonico*, in *Rigenerazione urbana, innovazione sociale e cultura del progetto*, a cura di R. Prescia, F. Trapani, Milano, Franco Angeli, pp. 19-30.
- PRESCIA, R. (2016). *Criteri e principi per il restauro architettonico*, in *Modica. Contributi per il recupero e la riqualificazione del centro storico*, a cura di G. Trombino, Palermo, 40due edizioni, pp. 237-244.
- SAMONA', G. (1954). *Architettura spontanea: documento di edilizia fuori dalla storia*, in «Urbanistica», n. 14, pp. 6-10.
- SANFILIPPO, G. (2020). *Processi conoscitivi per la conservazione dei piccoli centri storici. Normativa ed esperienze in Sicilia*, in *Conoscenza previa (preventiva) e puntuale (mirata). Metodologie*, a cura di A. Boato, S. Caccia Gherardini, sezione 1.1., in *Restauro. Conoscenza progetto cantiere gestione*, coordinamento di S.F. Musso, M. Pretelli, Roma, ed. Quasar, pp. 118-125.
- Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento. Abstract* (2018), a cura di A.M. Oteri, G. Scamardi, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino.

Sitografia

- www.icomositalia.com Carta per l'interpretazione e la presentazione dei siti patrimonio culturale, Quebec 2008 (luglio 2020)
- <http://whc.unesco.org> (luglio 2020)
- www.fondazioneasantagata.it (luglio 2020)
- www.comune.palermo.it/territorio (luglio 2020)

Resti della città del passato e strutture della città del presente: una dialettica aperta
Ruins of the ancient city and the element of the present city: an open dialectic

MARIA GRAZIA TURCO

Sapienza Università di Roma

Abstract

Il contributo si propone di riflettere sulla sempre più crescente rilevanza che le vestigia antiche assumono all'interno di contesti altamente stratificati dove il collegamento tra passato e presente si definisce e si risolve entro lo spazio della città attuale e dove ogni singolo elemento richiama direttamente l'altro, così da delineare le relazioni che intercorrono fra insieme e parti; attraverso lo studio di alcuni casi esemplari s'intende proporre una metodologia comune finalizzata alla valorizzazione, gestione e fruizione di ambiti urbani, intesi come sistemi complessi.

This paper aims to reflect on the growing importance assumed by ancient vestiges within highly stratified contexts where the connection between past and present is defined and resolved within the space of the current city and where every single element directly recalls the other, thus to delineate the relationships between the whole and the parts; through the study of some examples, it is intended to propose a common methodology for the enhancement, management and use of urban areas, understood as complex systems.

Keywords

Archeologia, città contemporanea, presente/passato.

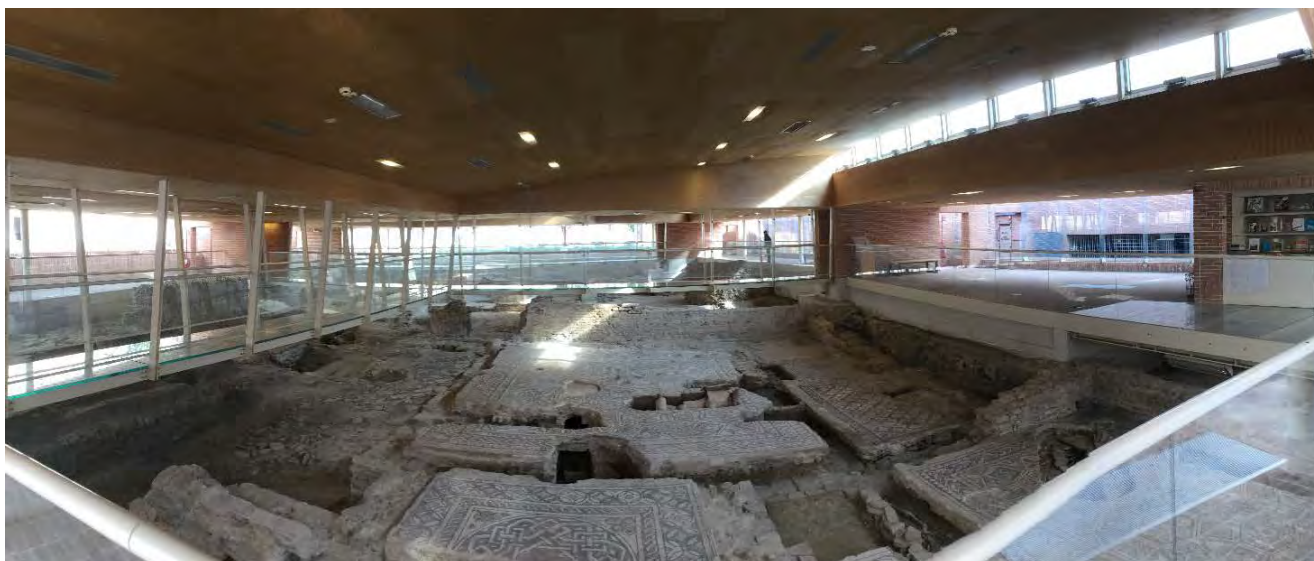
Archaeological ruins, contemporary city, present/past.

Introduzione

Il tema della presenza e della conservazione delle antiche testimonianze nella città contemporanea rappresenta, ancora oggi, un argomento di grande interesse, soprattutto quando insiemi archeologici/architettonici si legano, nella loro stratificazione, con una realtà urbana complessa. Il contributo si propone, infatti, di riflettere sul ruolo che tali vestigia antiche assumono all'interno di contesti profondamente sedimentati, dove il collegamento tra passato e presente è ancora chiaramente individuabile all'interno della città contemporanea e dove ogni singolo frammento è intimamente legato all'altro; un patrimonio importante, dunque, che occorre conoscere e analizzare non come parti singole ma all'interno della «struttura città» [Sette 2010, 2] per comprenderne al meglio le dinamiche di evoluzione e di trasformazione.

Si tratta di un ambito di ricerca ancora poco indagato, soprattutto quando si considera la complessità delle aggregazioni che caratterizzano il fenomeno urbano e quando si voglia procedere nella lettura dei 'segni' di mutazione della città e di quei fattori che hanno determinato il succedersi delle stratificazioni in una catena continua di eventi, esigenze, emergenze. La situazione di tali approfondimenti appare, infatti, ancora fortemente condizionata da fattori ed esigenze circoscritte, quanto mai episodiche e discontinue, oltre che all'interno di una visione assolutamente settoriale, limitata ai soli ambiti dell'archeologia e

MARIA GRAZIA TURCO



1: Rimini, Domus del Chirurgo in piazza Ferrari. Musealizzazione in situ di un complesso del I-II secolo d. C., oltre alla residenza di un medico del III secolo d. C., ai mosaici di un edificio palaziale tardoantico e le fasi successive. Copertura dello scavo archeologico studio Cerri Associati Engeneering (foto dell'A., 2017).

dell'interesse per le testimonianze più antiche, che non prende in considerazione tutte le diversificate sfaccettature storiche/architettoniche/urbane e, nondimeno, le peculiarità che distinguono una città dinamica e in continua modificazione; come chiaramente evidenziato, in più occasioni da Maria Piera Sette [Sette 2010; Sette 2018], la volontà di «rimuovere elementi e parti sovrapposte ai ruderi preesistenti» comporta inevitabilmente l'interruzione di «quel rapporto di quotidiana trasformazione che consente il confronto con l'antico rendendolo parte attiva dell'organismo vivente della città» [Sette 2010, 6] (fig. 1).

In quest'ottica, l'ambito dell'archeologia e città non richiede soltanto specialismi di ricerca e di studio quanto piuttosto la convergenza fra diversi settori dottrinari, disciplinari e applicativi: tra archeologia, architettura, urbanistica, pianificazione e sociologia urbana.

1. La città: un continuo divenire

La ricerca, oggetto del contributo, rientra nell'ambito degli studi sul territorio urbano, sulla città, sulla tutela e sulla valorizzazione del suo patrimonio archeologico e architettonico, spesso dimenticato, abbandonato e degradato. Uno degli ambiti tematici che ha sollevato, negli ultimi decenni, un certo interesse, ma che ora sembra nuovamente sopito, è stato proprio quello della cosiddetta 'archeologia urbana', un'impostazione che solo raramente ha dato luogo a progetti soddisfacenti, con siti visitabili, chiaramente comprensibili e adeguatamente valorizzati proprio nella loro complessità stratigrafica [Archeologia e città 2012].

Una vera sfida questa, spesso non raggiunta, legata alla difficoltà di riuscire a conciliare le esigenze della conservazione con le necessità delle normali attività della vita cittadina. Appare, pertanto, fondamentale focalizzare l'attenzione su come tali elementi del passato, ancora oggi connessi tra loro da rapporti inscindibili, riescano a descrivere, in un medesimo ambito urbano, la processualità e il divenire della storia. Si tratta, quindi, di approfondire relazioni e rapporti reciproci, in una sequenza di elementi che realizzano, nella loro sedimentazione storica, un compendio unitario e indivisibile. Ci si trova, infatti, di fronte a un patrimonio culturale, storico-ambientale e archeologico che, proprio per la sua rilevanza, ha rappresentato nel passato, e rappresenta ancora nell'attualità, un 'valore' complesso e

sfaccettato, irrinunciabile. Mentre spesso si assiste, ancora oggi, all'isolamento delle strutture più antiche, oggetto di specifiche attenzioni e competenze, mentre altri ambiti storici vengono spesso emarginati e considerati quali segni urbani minori, al contorno.

È ovvio che, in tale contesto, l'approccio progettuale si esplica attraverso proposte in grado di fare convivere entità diverse, preesistenza e 'nuovo' inserimento, senza produrre esiti negativi: si vuole, infatti, riuscire a ri-mettere in connessione tutte le singole 'parti', viste quale prodotto di un'unica stratificazione urbana. Soluzioni ove linguaggi e attività del contemporaneo riescano a fondersi e dialogare con le diverse testimonianze del passato, in un percorso progettuale complesso, in continuo rapporto fra conservazione e creazione, fra pratica dell'architettura e rispetto della storia; vale a dire soluzioni atte a valorizzare tutti i diversi elementi che compongono il divenire della città. Esistono ampi margini per impostare nuove azioni, strettamente collegate alla cultura e alla prassi del restauro, volte a incrementare, e non a compromettere, quei peculiari 'valori' che contraddistinguono le città. È logico che lo studio completo dell'insieme considerato debba essere anteposto a qualsiasi intervento, in una fase di approfondimento che oltre a trovare il punto di forza nel rilievo e nelle analisi delle strutture, richiede anche la comprensione delle contingenze morfologiche del territorio, delle connessioni urbane e delle peculiarità architettoniche oltre che delle diverse relazioni che fanno 'dialogare' parti differenziate e rendono unitaria l'intera struttura urbana.

In questo senso, Roma rappresenta un caso esemplare (fig. 2a, b), un contesto in cui vengono posti a confronto metodi e strategie d'intervento, anche se non sempre i resti antichi trovano un'ideale valorizzazione tanto che questi elementi rischiano spesso di essere 'oscurati' e tralasciati in secondo piano rispetto all'intero ambito d'intervento, oppure finiscono per primeggiare, soprattutto per la loro antichità, imponendo la presenza sul contesto. Risulta, quindi, auspicabile, nel rapporto tra elementi riferibili a fasi diverse ma indissolubilmente legati nella successione cronologica-temporale, la possibilità che questi possano continuare a convivere e a contemperarsi nella stratificazione, attraverso sovrapposizioni, contraddizioni, lacune e discontinuità del palinsesto urbano; un progetto che dovrebbe, quindi, spaziare tra la conservazione del patrimonio storico-archeologico-architettonico e la soddisfazione delle esigenze della contemporaneità per riportare le vestigia antiche nell'uso, nella comprensione e nella fruizione della città attuale.

Si tratta di raccogliere, elaborare e portare a sintesi interpretativa i contributi di studiosi che si occupano di storia dell'architettura, rilievo dell'architettura e dell'ambiente, beni archeologici e restauro architettonico, in un contatto diretto tra architetto, restauratore e archeologo; d'altra parte, la Carta internazionale per la protezione e la gestione del patrimonio archeologico, ratificata dall'Assemblea Generale dell'ICOMOS (1990), richiama l'esigenza di una collaborazione interdisciplinare per una politica di 'conservazione integrata'.

Allo stato attuale, sempre per il caso romano, ricerche e studi hanno ben individuato le preesistenze antiche, la genesi della viabilità e dell'edificato, aspetti questi che hanno segnato il momento di passaggio dalla fase tardomedievale e quattrocentesca a quella moderna; risultano approfondite anche le vicende delle demolizioni tra fine Ottocento e prima metà del Novecento che hanno annullato quei legami e rapporti che caratterizzano inescandibilmente la città.

MARIA GRAZIA TURCO



2 a, b: a) Roma, Casa di Augusto e Livia nel complesso augusteo del Palatino (coordinamento del progetto di Mariarosaria Barbera, Soprintendenza di Roma); b) Rampa imperiale di Domiziano, I secolo d. C., che collegava il Foro al Palazzo imperiale (foto di Vidal Gómez Martínez, 2018).

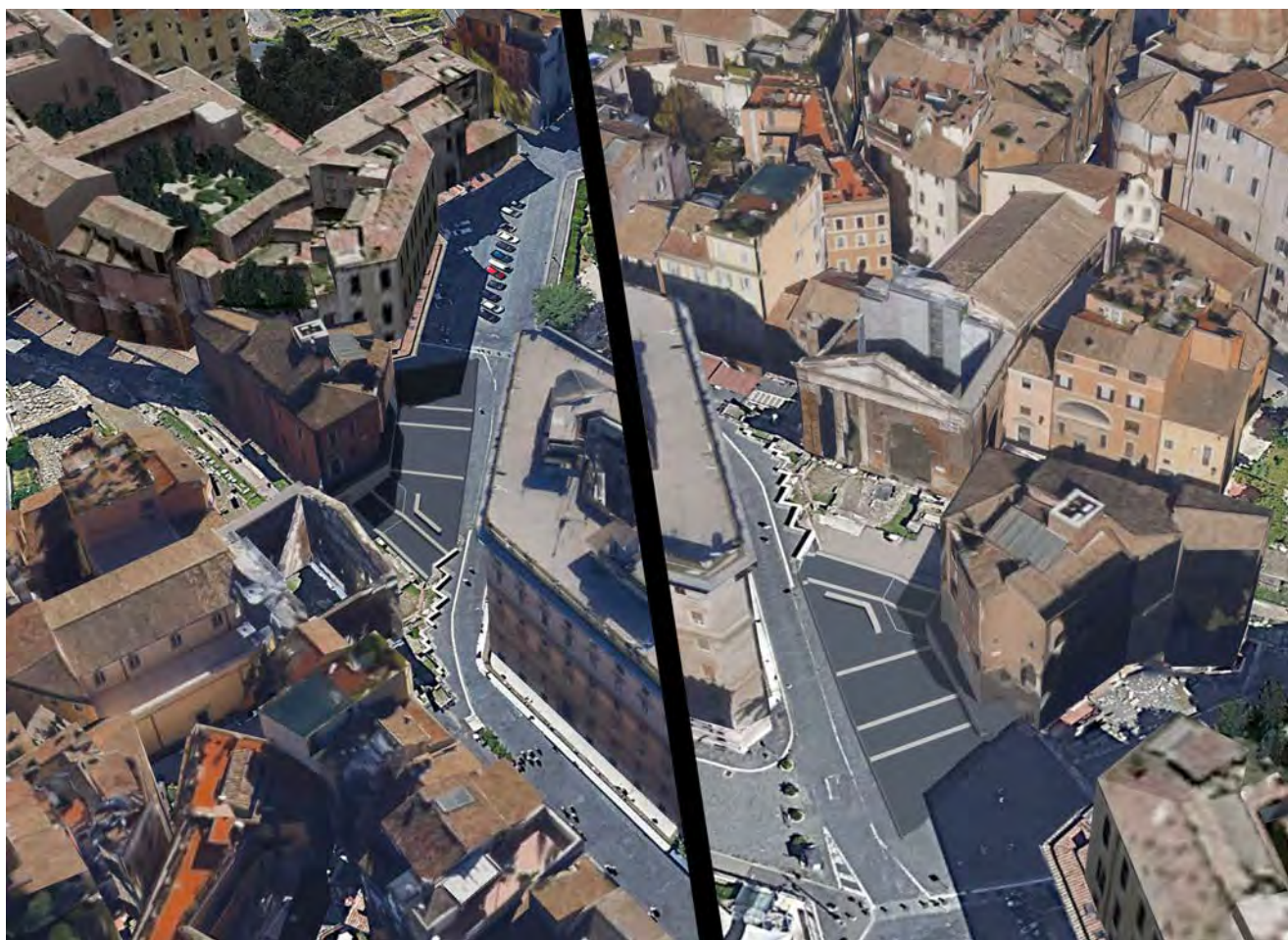
La documentazione ottocentesca messa a confronto con lo stato attuale dimostra tali complesse relazioni, ormai perdute ma che uno studio ampio e interdisciplinare può ancora recuperare. Un'indagine, quindi, che deve approfondire relazioni, nessi, provando a leggere, con un approccio innovativo, più sistemi nella loro 'totalità', unica e indivisibile: quello architettonico, archeologico, urbano, ambientale ed altri ancora; un contesto, quindi, di architetture differenti, collegate tra loro dallo scorrere del tempo, considerate come *unicum*, indivisibile e irripetibile. In sostanza, si tratta di attivare «tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturarne i significati» [Carta di Venezia 1964].

Appare chiaro che in tale contesto, altamente stratificato, conservare, custodire, preservare significa pur sempre innescare processi di trasformazione seppure attraverso azioni di

controllo critico volte a valorizzare la complessità dei luoghi, dei sistemi e delle architetture, senza trascurarne le relazioni – storiche ed estetiche – che rendono unico e complicato il progetto di restauro. Un ambito, quindi, in cui l'indagine archeologica deve tenere conto non solo dei singoli frammenti, ma anche delle connessioni d'impianto e d'insediamento, del tessuto edilizio, in stretta connessione con la morfologia e la configurazione dei luoghi. Il progetto in contesti archeologici/stratificati, dunque, richiede una particolare capacità conoscitiva e critica in grado di controllare situazioni problematiche e complicate, e di fornire proposte impostate su una metodologia valida e azioni controllate oltretutto rispettose dell'identità culturale e storica dei luoghi.

2. Strategie progettuali: un'esperienza critica

In sostanza, si tratta di elaborare proposte in grado di relazionarsi con le mutevoli esigenze della contemporaneità, di organizzare una realtà oggettiva, caratterizzata non solo da passerelle, affacci e aree scavate, ma da ambiti interconnessi tra loro, rispettosi delle stratificazioni, privi di margini e aree di risulta, ma ricchi di spazi pulsanti, attivi all'interno della città odierna; appare, pertanto, importante ripensare tali luoghi stratificati nella loro totalità, spostando l'interesse dalla scala del dettaglio, del rudere, del reperto all'intero settore urbano.



3: Roma, Portico di Ottavia, I secolo a. C.; un contesto altamente stratificato con la nuova proposta progettuale (elaborazione di: Giulia Bulf, Elena Giorgi, Michele Pascucci, Matteo Terzani, A. A. 2019-2020).

MARIA GRAZIA TURCO

In tale prospettiva il progetto deve affrontare alcune tematiche/problematiche prevalenti, tra queste, in particolare, ne emergono alcune di grande impatto: accessibilità e fruibilità; articolazione degli itinerari di visita; definizione degli impianti (raccolta e smaltimento acque, controllo climatico, illuminazione); tipologie di protezione. Ne è un esempio significativo, il 'caso' del Portico di Ottavia che ha offerto e continua a offrire spunti di riflessione [Manacorda 2012; Sette 2010, 10-15]; si tratta di un contesto altamente complesso e stratificato, già oggetto di scavi a partire dal secolo scorso nella fase di riorganizzazione urbana del Ghetto della città (fig. 3). Il progetto di cui si discute, ormai riferibile ad alcuni anni addietro, ha interessato soprattutto lavori di scavo archeologico, la revisione dei percorsi di collegamento urbano, l'accessibilità e la sistemazione dell'area archeologica, lasciando, però, dubbi e perplessità sulla valorizzazione dei luoghi volta più a dividere, privilegiando le vestigia archeologiche, le più antiche, piuttosto che a fare rileggere le fasi della storia urbana; nella realtà cittadina l'intervento si presenta più come un vero e proprio «buco urbano», così come è stato definito da Daniele Manacorda, con «fondazioni muschiose impudicamente esposte come mai furono» [Manacorda 2012, 254]. L'attuale proposta di riassetto dell'area, elaborata da giovani studiosi¹, è stata impostata attraverso l'analisi delle attuali criticità rappresentate da una 'brusca' differenza di quote tra l'area archeologica e il piano urbano, da una scarsa accessibilità impostata solo su un sistema 'monumentale' di anguste rampe oltre che da una barriera visiva costituita da un



4: Roma, chiesa di S. Maria del Buon Aiuto (1476) addossata alle Mura Aureliane e all'Anfiteatro Castrense; proposta progettuale (elaborazione di: Lorenzo Maria De Maria, Andrea Del Mastro, Nelu Dragomir, Gabriele Felici, Flaminia Feliciangeli, A. A. 2019-2020).

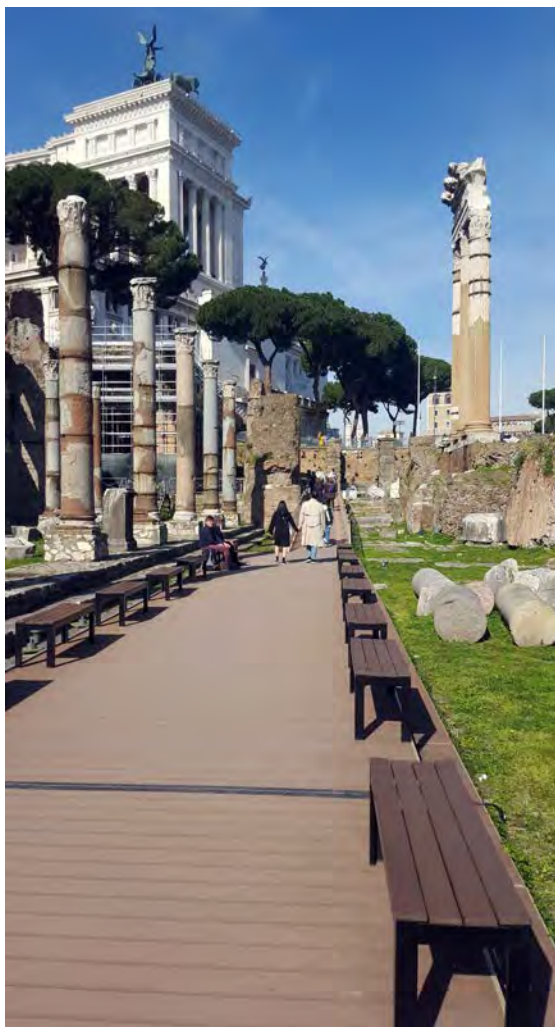
¹ La proposta progettuale è stata impostata nell'ambito del Corso di Restauro architettonico con Laboratorio progettuale, Corso di Laurea Ingegneria Edile-Architettura, Facoltà di Ingegneria, Sapienza Università di Roma, A. A. 2019-2020, studenti: Giulia Bulf, Elena Giorgi, Michele Pascucci, Matteo Terzani.

ponte di collegamento con la chiesa di S. Angelo in Pescheria, che rimane oggi isolata. La proposta, oltre a recuperare visibilità del contesto urbano nella sua interezza, si è posta l'obiettivo di rendere raggiungibile la quota archeologica attraverso piani diversi che agevolano la fruibilità e l'accessibilità del luogo, anche per un'utenza allargata, messa in atto attraverso collegamenti, rampe e piani inclinati, recuperando in tal modo anche il ruolo del sagrato della chiesa, completamente annullato dall'attuale sistemazione dell'area. Si è tentato, pertanto, di affrontare uno studio d'insieme delle diverse architetture in esame, sia viste singolarmente sia inserite nel contesto urbano, il tutto considerato come un *unicum* indivisibile: un *corpus* omogeneo di manufatti con forti relazioni con l'intorno urbano, che per consistenza e complessità testimoniano fasi e momenti diversi. La proposta progettuale, assumendo lo scarto temporale tra le diverse relazioni che compongono l'area, diviene pretesto per ricucire limiti, bordi e quote urbane, dando unitarietà all'insieme e mostrando nello stesso momento la ricchezza archeologica e delle architetture moderne e contemporanee.

Similmente complesso e articolato è il contesto urbano compreso tra le basiliche di S. Croce in Gerusalemme e di S. Giovanni in Laterano (fig. 4); un brano di città che contempla la presenza anche di altre testimonianze storiche: il recinto dell'Anfiteatro Castrense, legato indissolubilmente sia al complesso conventuale di S. Croce sia alla limitrofa chiesa quattrocentesca di S. Maria del Buon Aiuto, addossata alla struttura antica e al circuito delle Mura Aureliane; un ambito, quindi, altamente stratificato che ancora oggi soffre delle trasformazioni novecentesche e in cui ogni elemento della storia risulta isolato e annullato in uno spazio diventato anonimo e oggetto di oblio. Il programma di valorizzazione urbana, elaborato anche in questo caso da alcuni giovani progettisti², trova la sua impostazione nella conoscenza, la più completa possibile, dell'intera area, della cronologia storica sia delle singole architetture sia delle sedimentazioni urbane. All'interno di tale condizione è stato svolto un importante lavoro di interpretazione dello spazio pubblico mediante un'attenta analisi volta a delineare le criticità, le risorse e le opportunità che ne connotano i caratteri principali; un intervento basato su una strategia che si articola parallelamente sia nella visione generale sia in quella puntuale, vista la presenza di diverse testimonianze monumentali, riuscendo a consentire l'interazione tra le sue parti costituenti e a migliorare la percezione dei suoi elementi. Un progetto che contempla la valorizzazione del parco delle Mura Aureliane, compreso il completamento dei giardini di via Carlo Felice, la ridefinizione dell'area pertinenziale alla chiesa di S. Maria del Buon Aiuto, oggi raggiungibile solo attraverso un'anonima scala e priva di un sagrato, in una situazione di isolamento urbano per un edificio sacro che ha sempre vissuto in connubio con il circuito murario della città e del collegamento tra le basiliche maggiori. Ancora giovani progettisti hanno sviluppato una proposta che parte dall'accessibilità dell'area cercando di risolvere il problema del dislivello tra la quota della chiesa e la strada attuale che attraversa le Mura Aureliane. Si è cominciato, quindi, a ragionare sull'area, ipotizzando una struttura a due livelli che con un sistema di rampe avvolgenti, che seguono l'andamento dell'Anfiteatro Castrense, ritrova, nella nuova situazione, la sua quota originaria. Un dislivello che viene sanato attraverso l'inserimento di un ambiente espositivo ipogeo con un'illuminazione naturale che filtra nello spazio architettonico attraverso tagli nella copertura. Un piccolo spazio museale che oltre a permettere la visione delle strutture antiche, attraverso una serie di asole visive, riconnette i due ambiti urbani interno ed esterno alle Mura tramite una sorta di area passante in cui è possibile comprendere la storia di questo brano della città.

² La proposta progettuale è stata impostata nell'ambito del Laboratorio di Restauro, Corso di Laurea Magistrale a Ciclo Unico in Architettura, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, A. A. 2019-2010, studenti: Lorenzo Maria De Maria, Andrea Del Mastro, Nelu Dragomir, Gabriele Felici, Flaminia Feliciangeli.

MARIA GRAZIA TURCO



5a, b: a) Roma, Foro di Cesare, percorso di collegamento, progetto “Fori Riuniti” (2017), intervento che ha reso possibile unificare le due aree archeologiche del Foro Romano, di proprietà statale, e dei Fori Imperiali, di competenza comunale; b) elevatore presso l’Arco di Tito all’insegna dell’abbattimento delle barriere architettoniche nell’Area Archeologica Centrale (foto di Flavia Marinos, 2019).

Particolarmente significative altre recenti proposte, come il Museo diffuso di Testaccio che ha preso le mosse dal recupero dell’area in cui insiste la *Porticus Aemilia* (2005-2010), da parte della Soprintendenza archeologica in collaborazione con il Comune di Roma; il progetto consta di un intervento di archeologia urbana con l’intento «di riscoprire e mostrare la storia dell’insediamento umano attraverso un percorso ideale e fisico nel rione, che illustri l’identità storica e culturale del quartiere attraverso l’alternanza dei paesaggi urbani e rurali succedutisi nei secoli», secondo percorsi cronologici [Ancona, Contino, D’Alessandro, Riccio, Sebastiani 2012, 119]. Una proposta che prevede l’interazione fra area archeologica, area espositiva all’interno del nuovo mercato rionale, il percorso nel quartiere oltre che l’applicazione multimediale, vale a dire «quattro elementi ... idealmente connessi fra loro, pur essendo autonomi didatticamente e fisicamente» [Ancona, Contino, D’Alessandro, Riccio, Sebastiani 2012, 120].

Altro caso di particolare interesse riguarda i progetti per l'area Archeologica Centrale di Roma – nel contesto dell'area del Foro Romano, Palatino e Colosseo – intrapresi a partire dai primi anni 2000, con la realizzazione di una serie di interventi che hanno interessato la messa a punto di un sistema integrato di comunicazione e servizi a supporto della fruibilità e accessibilità dei siti, nell'ottica di una più ampia strategia per la salvaguardia e valorizzazione di tutto il contesto (fig. 5 a, b). A partire dal 2005, poi, si è aggiunto un ulteriore programma con l'obiettivo di rendere più raggiungibili i luoghi della cultura affinché questa divenga anche strumento di integrazione tramite un approccio sperimentale e innovativo che punti alla realizzazione di spazi fruibili ad ogni categoria di utenza. In questo senso si muovono anche gli interventi realizzati nel 2015 presso i Fori Imperiali, promossi dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni culturali, che ampliano e si inseriscono nella logica di quelli realizzati nell'area del Palatino e del Foro Romano; è poi seguito il piano 'Fori riuniti' grazie al quale, nel 2017 è stato possibile unificare le due aree archeologiche del Foro Romano, di proprietà statale, e dei Fori Imperiali, di competenza comunale. Si è così realizzato un unico grande percorso nel Centro Archeologico di Roma che permette di essere visitato senza soluzione di continuità e all'insegna dell'abbattimento delle barriere architettoniche.

Conclusioni

Questi, e tanti altri casi, costituiscono esempi significativi per una programmazione organica all'interno della città; anche in ambito internazionale si ritrovano esperienze di grande valore, da cui trarre ispirazione: gli interventi di archeologia urbana e musealizzazione di Barcellona (complesso monumentale de la Plaça del Rei, uno dei poli del Museu d'història de la Ciutat), Valencia, Marsiglia (museo dei Docks romani), Parigi (Museo della città, cripta archeologica del Parvis a Notre Dame), Zaragoza (Ruta di Caesaraugusta), e in ambito nazionale, Brescia (Domus dell'Ortaglia), Rimini (Domus del Chirurgo), Ravenna (Domus dei Tappeti di pietra); Pozzuoli (Rione Terra), tutti esempi che mostrano diversi e complessi aspetti progettuali in città a 'continuità di vita' e interventi di musealizzazione che si concentrano sulla valorizzazione di strutture cronologiche differenti e pluristratificate, evidenziando correlazioni e interrelazioni. Diventa, quindi, indispensabile la redazione di un progetto unitario che rappresenti l'esito di un iter logico, analitico e propositivo, capace di garantire interventi di qualità, sia sui resti materiali pervenuti sia sulla complessità del loro contesto spaziale e territoriale.

Coincidenze e differenze, quindi, in grado di fornire spunti critici, in grado di riorganizzare il sistema archeologico con la città contemporanea e il suo intorno, in un'impostazione che guardi non solo verso episodi architettonici e archeologici singoli ma verso sistemi urbani complessi, dove ogni elemento richiama l'altro in un rapporto inscindibile e continuo, in un sistema dialettico e dinamico fra preesistenze diverse.

Bibliografia

- ANCONA, A., CONTINO, A., D'ALESSANDRO, L., RICCIO, F., SEBASTIANI, R. (2012). *Il Museo Diffuso del Rione Testaccio*, in *Archeologia e Città: riflessioni sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, a cura di A. Ancona, A. Contino, R. Sebastiani, Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, Roma, Palombi Editori.
- CARANDINI, A. (2008). *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Torino, Einaudi.
- Carta di Venezia (1964), *Carta internazionale sulla conservazione e il restauro di monumenti e insiemi architettonici*, Scavi, art. 15.
- CECCHI, R. (2010). Roma archaeologica. Interventi per la tutela e la fruizione del patrimonio archeologico. Secondo rapporto, settembre 2009-febbraio 2010, Milano, Electa.

MARIA GRAZIA TURCO

- GUIDOBALDI, F. (2014). *Un estesissimo intervento urbanistico nella Roma dell'inizio del XII secolo e la parziale perdita della «memoria topografica» della città antica*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», n. 126, 2, pp. 575-614.
- FAZZIO, F. (2005). *Gli spazi dell'archeologia. Temi per il progetto urbanistico*, Roma, Officina Edizioni.
- MANACORDA, D. (2006). A proposito di Roma e della 'nuda pietra', in «Città & Storia», a. I, n. 2, pp. 607-613.
- MANACORDA, D. (2006). *Ricoprite quel buco*, in «Archeo», a. XXII, n. 253, pp. 194-197.
- MANACORDA, D. (2012). *Conclusioni*, in *Archeologia e Città: riflessioni sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, a cura di A. Ancona, A. Contino, R. Sebastiani, Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, Roma, Palombi Editori, pp. 251-256.
- Relitti Riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale* (2009), a cura di M. Barbanera, Torino, Bollati Boringieri.
- RENDELLI, M., BARTOLONI, G., MORAVETTI, A. (2015). *Le città visibili. Archeologia dei processi di formazione urbana*, Roma, Officina.
- RICCI, A. (2006). *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Donzelli.
- SETTE, M. P. (2010). *“Presenze” antiche negli spazi della città attuale. Questioni d'integrazione, metodi e strategie a confronto*, in *Disegno e restauro: conoscenza analisi intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, a cura di R. M. Strollo, Roma, Aracne, pp. 317-332.
- SETTE, M. P. (2018). *“Ruderi” di architetture nello spazio-temporalità del presente. Rapporti di reciprocità fra permanenza e mutazione*, in «Materiali e Strutture», N. S., a. VII, n. 13, pp. 25-40.
- TRICOLI, A. (2010). *Coperti, scoperti e ricoperti. Strategie d'intervento per i siti archeologici*, in «Agathón», n. 1, pp. 67-72.

Centri storici meridionali: verso quale futuro? *Southern historical centres: towards which future?*

GIUSEPPE ABBATE

Università di Palermo

Abstract

Il contributo prende le mosse da una domanda di fondo, e cioè se i centri storici delle grandi e medie città meridionali, interessati da processi di recupero e di riqualificazione, possano sfuggire a un destino settoriale basato prevalentemente sull'eccellenza del patrimonio, sul turismo e sulle attività culturali o possano continuare a svolgere il ruolo di strutture urbane vitali, dotate di un mix di attività ordinarie e di funzioni, prima fra tutte, quella residenziale. L'intervento sui centri storici richiede un'ottica multidisciplinare integrata, che dalla visione complessiva dei problemi faccia discendere strategie per la conservazione e la rivitalizzazione urbana.

The contribution starts from a basic question, namely whether the historical centres of large and medium-sized cities southern Italy, where recovery and redevelopment processes are underway, can escape a sectorial destiny, based only on the excellence of heritage, tourism and cultural activities or can continue to play the role of vital urban structures, equipped with a mix of ordinary activities and functions, first of all, the residential one. The intervention on the historical centres requires an integrated multidisciplinary perspective, able to put in place, starting from a general vision of the issues, strategies for urban preservation and revitalization.

Keywords

Centri storici, recupero urbano, politiche pubbliche.

Historical centres, urban recovery, public policies.

Introduzione

I centri storici rispecchiano la storia, la cultura e le civiltà da cui hanno avuto origine e che ne hanno regolato i processi di trasformazione, rivelando attraverso l'entità del patrimonio edilizio e delle configurazioni tipo-morfologiche la forza economica delle classi sociali che li hanno realizzati. Consolidatisi nel corso del medioevo, anche in sovrapposizione a impianti urbani di antica origine, i centri storici costituiscono i luoghi della memoria e anche i più densi di cultura, in cui l'accumulo di architetture e di spazi aperti destinati a funzioni specifiche ha contribuito a determinarne l'identità, quella indefinita 'qualità' che nasce dal continuo e mutevole integrarsi di molti elementi che, in parte, affondano le radici in lontani passati e, in parte, si ri-creano dinamicamente, lungo il trascorrere del tempo [Musso 2014].

La cultura architettonica e urbanistica italiana può vantare un primato a livello internazionale per aver creduto nella conservazione, nella riqualificazione e valorizzazione dei centri storici, prima e meglio degli altri paesi europei [Roma 2011]. A distanza di sessant'anni dall'emanazione della Carta di Gubbio, però, il processo di recupero fisico e di valorizzazione culturale dei nostri centri storici non può ancora dirsi totalmente compiuto; in molti di questi permangono situazioni di degrado, incuria, speculazione e abusivismo anche se in forme estremamente diversificate a seconda dei diversi contesti geografici.

Nel variegato panorama dei centri storici, che possono essere grandi, medi, piccoli e piccolissimi e allo stesso tempo costituire i nuclei storici di grandi città metropolitane o coincidere quasi integralmente con i piccoli centri urbani delle aree interne, ci si è voluti soffermare sulle condizioni dei centri storici appartenenti alle grandi e medie città del Mezzogiorno. Questi, rispetto ai centri storici dell'Italia centrale e settentrionale, per tutta una serie di motivazioni che attengono alla qualità della condizione urbana nel suo complesso, alla situazione socio-economica dei contesti e alle politiche pubbliche adottate dalle singole amministrazioni, sono stati in minor misura oggetto di politiche pubbliche sistematiche finalizzate al recupero e alla riqualificazione rispetto a quelli del centro e del nord e presentano ancora forti contraddizioni tra ambiti oggetto di accurati restauri e ambiti fortemente degradati dal punto di vista fisico e sociale [Cannarozzo 2010a].

Gli effetti del cosiddetto fenomeno della *gentrification*, che ormai permea molti centri storici del centro e del nord, in particolare quelli appartenenti alle città d'arte, snaturandone l'identità con evidenti processi di sostituzione di residenti e di attività commerciali, si stanno riverberando anche in quei centri storici del meridione interessati da interventi di recupero e di riqualificazione urbana, in cui si assiste a una forte terziarizzazione con progressiva diffusione di attività prevalentemente commerciali e turistiche a scapito della funzione residenziale, determinando inevitabilmente forme di omologazione fuori controllo e perdita di significato urbano.

1. I centri storici del Mezzogiorno: caratteri e patologie

Al di là di quella che è stata l'entità dei processi di trasformazione e dei modi, sempre differenti, di come le strutture edilizie hanno saputo dialogare con la conformazione dei luoghi, il patrimonio edilizio dei centri storici delle città meridionali è esito di una società caratterizzata da forti contrasti e di una storia urbana connotata da fasi economiche altalenanti. La minore stabilità economica e l'assenza, perdurante nei secoli, di alcune categorie produttive preposte alla costruzione del patrimonio edilizio residenziale minore ci consegna un sistema residenziale che, rispetto a quello delle città del centro e del nord, presenta caratteri di minore permanenza e ripetitività e risulta fortemente connotato da stratificazioni e modificazioni processuali molto complesse [Cannarozzo 1999; Abbate 2010a]. Nell'arco di tempo compreso tra medioevo e settecento l'invalidità delle fortificazioni ha costretto le città a crescere su sé stesse con una progressiva saturazione degli spazi liberi come orti urbani e giardini o, ancora, come vicoli e cortili e con un disorganico aumento dell'altezza dei corpi di fabbrica che ha comportato il peggioramento sia delle condizioni igienico-sanitarie, sia della stabilità delle strutture edilizie.

Già alla fine dell'ottocento i centri storici meridionali sono aree degradate, abitate prevalentemente da piccola borghesia e proletariato. Le classi agiate hanno iniziato ad abbandonare le proprie residenze ubicate nei vecchi quartieri, spesso sovraffollati e in cattive condizioni igieniche, per insediarsi nei nuovi quartieri di recente urbanizzazione più consoni alle esigenze della vita moderna. Nei centri storici del sud l'esodo degli abitanti e la conseguente chiusura di attività commerciali e artigianali si intensifica in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale che, oltre ad accelerare il processo di degrado fisico delle strutture edilizie, non può che aggravare il disagio abitativo, un fenomeno che si tenterà di risolvere trasferendo i ceti economicamente più deboli in nuovi quartieri di edilizia residenziale pubblica.



1: Edificio di sostituzione nello storico Rione Carità a Napoli. Foto dell'autore.
 2: Corso Italia nel centro storico di Trapani. Foto dell'autore.

Nel dopoguerra, anche le trasformazioni dovute a piani di risanamento e di ricostruzione contribuiscono a mortificare diversi centri storici delle città meridionali proponendo il risanamento degli ambiti degradati o danneggiati dalle bombe, attraverso pesanti interventi di ristrutturazione urbanistica e di diradamento a scopo igienico-sanitario. Si pensi al completamento del rione S. Giuseppe Carità a Napoli (1953) che Vezio De Lucia [1992] definisce «il più raccapricciante esempio in Europa e forse nel mondo di edilizia speculativa in centro storico» (Fig. 1), o ancora al piano di ricostruzione per il centro storico di Trapani (1950) che tra le discutibili previsioni include anche l'apertura nell'antico quartiere S. Pietro, di impianto medievale, di un nuovo asse urbano (corso Italia) fiancheggiato da due quinte di edifici multipiano (Fig. 2).

Non meno discutibili sono le previsioni di alcuni piani regolatori redatti nel corso degli anni '60 e '70 del secolo scorso relativi a diverse città del sud, solitamente sovradimensionati, che hanno avuto come diretta conseguenza quella di dirottare gli interessi degli imprenditori verso le vaste aree agricole rese edificabili, peraltro particolarmente appetibili in ragione degli alti indici di fabbricabilità consentiti, lasciando nell'oblio i centri storici che in questi anni continuano a perdere residenti e conseguentemente a degradarsi. A partire dagli anni '80, il processo di spopolamento relativo ai centri storici delle principali città meridionali risulta attenuato dalla sempre più consistente presenza di migranti che progressivamente hanno occupato in forme non sempre legali edifici abbandonati dai proprietari perché degradati e inagibili. La presenza dei residenti stranieri ha comunque comportato, sia pure in termini di provvisorietà, l'apertura di diverse attività commerciali legate alla vendita di prodotti alimentari e artigianali etnici, innescando nuove forme di rivitalizzazione di alcune aree storiche [Lo Piccolo 2003a].

Il 'ritorno' al centro storico da parte dei ceti medi e medio-alti, invece, è un fenomeno che

ha iniziato ad interessare, in maniera significativa, alcune città del sud a partire dagli anni '90, ed è da leggersi come esito delle politiche per il recupero e la riqualificazione dei contesti storici intraprese dalle rispettive amministrazioni. Un processo di rinnovo urbano che però, affidato unicamente alle regole speculative del libero mercato, ha innescato, come già accaduto sia nei centri storici appartenenti alle città grandi e medie del centro e del nord d'Italia sia di altri paesi europei [Khakee *et al.* 1999], la progressiva espulsione degli abitanti originari appartenenti ai ceti deboli, delle comunità etniche insediatesi in anni recenti e delle attività commerciali tradizionali.

Emerge tuttavia che ad oggi, in quelle città del Mezzogiorno dove sono stati promossi interventi di recupero sui centri storici gli esiti si possono considerare parziali, nel senso che i processi di recupero innescati si trovano ad uno stadio intermedio, come dimostrano le situazioni di forte squilibrio che permangono tra ambiti interessati da processi di restauro e recupero con la conseguente sostituzione di residenti e di attività commerciali e ambiti ancora interessati da processi di degrado fisico e sociale.

2. I centri storici delle città siciliane

In particolare, nel caso della Sicilia i centri storici delle principali città stanno vivendo stagioni profondamente differenti, dai casi di Siracusa e Palermo che, rispettivamente nel 1990 e nel 1993, sono state le prime città siciliane a dotarsi di piani per i propri centri storici e dove a distanza di trent'anni dall'approvazione dei rispettivi piani è possibile fare dei bilanci assolutamente positivi circa le politiche intraprese e i risultati prodotti [Cannarozzo 2010b] (Figg. 3-4), al caso di Agrigento che invece, nonostante sia dotata dal 2007 di un piano per il centro storico che ha avuto una gestazione quasi trentennale, continua ad essere mortificata dai crolli che sempre più frequentemente interessano il patrimonio edilizio storico e non riesce a contrastare il destino di trascuratezza a cui sembra condannata [Rossi Doria, 2004; Cannarozzo, 2009; Abbate, 2010b] (Fig. 5). Peraltro Agrigento, per l'indolenza degli apparati amministrativi, non è stata in grado di utilizzare le risorse finanziarie messe a disposizione dalla legge regionale n. 70/1976, destinata a promuovere e finanziare, attraverso la redazione di piani particolareggiati, il recupero dei centri storici di Siracusa e Agrigento, la stessa legge speciale che invece nel caso di Siracusa ha sortito ottimi risultati [Pagnano 1992; Lo Piccolo 2003b; Abbate, Orlando 2014].

Anche per il recupero del centro storico di Ragusa è stata predisposta una legge speciale, la n. 61/1981 che, dotando il Comune di abbondanti risorse finanziarie, ha consentito di acquisire centinaia di immobili e di attuare interventi di restauro su edifici di pregio in attesa della redazione dello strumento urbanistico [Trombino 2004], successivamente avviato e ultimato nel 2010.

Catania, Trapani, Caltanissetta ed Enna non dispongono ancora di piani specifici finalizzati al recupero dei rispettivi centri storici, ma mentre i centri storici di Catania e di Trapani si può dire che siano attualmente investiti da un processo di valorizzazione, anche se disorganico e in assenza di politiche pubbliche di ampio respiro, i centri storici di Caltanissetta ed Enna presentano ancora diversi ambiti caratterizzati da degrado e marginalità.

3. Prospettive

La rigenerazione dei centri storici appartenenti alle grandi e medie città meridionali deve avvalersi di nuove modalità di pianificazione/programmazione/gestione atte a risolvere le multiformi criticità che tali contesti presentano. Occorre andare oltre gli strumenti conosciuti e praticati, attraverso uno sforzo costante di innovazione metodologica e operativa.



3: Edifici recuperati a piazza Magione nel centro storico di Palermo. Foto dell'autore.

4: Piazza Duomo nel centro storico di Siracusa (Ortigia). Foto dell'autore.



5: Degrado del patrimonio edilizio nel centro storico di Agrigento. Foto dell'autore.

L'intervento sui centri storici richiede un'ottica multidisciplinare integrata, che dalla visione complessiva dei problemi faccia discendere strategie per la conservazione e la rivitalizzazione urbana, che salvaguardi e valorizzi gli aspetti spaziali, culturali e socio-economici degli insediamenti. Tale obiettivo è perseguibile attraverso quadri di pianificazione a varie scale, coordinati e convergenti nelle finalità, integrati da politiche efficaci.

Come dimostrano le esperienze di quelle città che hanno avviato il recupero e la riqualificazione dei loro centri storici, avere potuto disporre di buoni piani è stata sicuramente una condizione necessaria ma non sufficiente per assicurarne la rivitalizzazione. Gli obiettivi dei piani si realizzano infatti attraverso l'impegno costante e la determinazione degli attori pubblici, la disponibilità di ingenti risorse finanziarie, la costruzione di politiche che devono avere carattere di continuità, in grado di coinvolgere gli operatori pubblici e privati e i residenti attraverso l'attivazione di processi partecipativi con funzione non meramente consultiva ma propositiva.

La partecipazione dei cittadini ai processi di

recupero e di riqualificazione dei centri storici rappresenta una garanzia di sostenibilità sociale delle scelte a condizione che il processo attivato manifesti un carattere multiculturale, multifunzionale e interclassista.

Nel caso dei centri storici meridionali, segnati solitamente da evidenti caratteri di marginalizzazione e degrado diffuso, la valorizzazione degli spazi pubblici, a partire dall'implementazione del sistema delle aree vegetate, dalla ridefinizione delle funzioni (pubbliche e private) in essi insediate, da una più razionale regolamentazione della mobilità urbana e della fruizione pedonale degli spazi, può assumere un ruolo strategico per la riqualificazione dei centri storici. Lo spazio pubblico rappresenta la scena delle relazioni interpersonali e di gruppo, dei conflitti e delle tensioni economiche e sociali che la città deve affrontare ordinariamente. L'attenzione alla qualità dello spazio pubblico sottolinea il significato della città intesa come luogo di vita e di relazioni sociali e incentiva l'investimento privato per il recupero del patrimonio edilizio storico.

La vitalità dei centri storici dipende dal permanere del loro tradizionale assetto funzionale integrato imperniato sulla residenza e sulla compresenza di attività di tipo amministrativo, economico, sociale e culturale. Per scongiurare la tendenza alla forte terziarizzazione dei centri storici, alla loro trasformazione in aree élitarie o eminentemente turistiche, questi

dovrebbero essere fruiti in modo multiforme per funzioni e fasce orarie diversificate come garanzia di vitalità permanente.

Appare quindi indispensabile non precludere alla città storica il ruolo di struttura urbana vitale dotata di un mix di funzioni, prima fra tutte quella residenziale, facendo in modo che i centri storici meridionali ritornino ad essere parti di città vive e quindi abitate in cui venga garantita una diversificazione sociale ed economica.

Conclusioni

Anche se i centri storici appartenenti alle grandi e medie città meridionali costituiscono ancora contesti 'compromessi' da tutta una serie di criticità declinate da condizioni di degrado, di marginalità, da congestione da traffico veicolare, da commercio invasivo e non regolamentato, allo stesso tempo hanno tutti un grande potenziale, configurandosi come luoghi intrisi di memorie, di simboli e di significati connessi ai valori identitari e culturali riconosciuti dalla comunità. Occorre quindi partire da una riconfigurazione complessiva del ruolo dei centri storici meridionali come aree di particolare pregio ma anche di sviluppo e innovazione, attraverso la ridefinizione dei rapporti con la città contemporanea e il sistema territoriale, spostando quindi il ragionamento dal singolo organismo ad un'idea di reti di luoghi in cui i centri storici costituiscono i nodi di una struttura insediativa più complessa.

Il futuro dei centri storici meridionali appare sempre più legato alle dinamiche socio-culturali e di sviluppo (o sottosviluppo) economico di contesti territoriali più vasti, come del resto, lo sviluppo sostenibile dei sistemi territoriali appare sempre più influenzato dalle possibilità di riuso, rivitalizzazione e riqualificazione dei centri storici.

Bibliografia

- ABBATE, G. (2004). *Trapani: un territorio straordinario dal futuro incerto*, in «L'Universo», n. 1, pp. 4-25.
- ABBATE, G. (2010a). *Tipi edilizi e tessuti urbani tra permanenza e mutamento*, in *Centri storici e territorio. Il caso di Scicli - Historical towns and their hinterland. The Scicli case study*, a cura di G. Abbate, T. Cannarozzo, G. Trombino, Firenze, Alinea Editrice, pp. 23-31.
- ABBATE, G. (2010b). *Quali prospettive di sviluppo locale per la Città dei Templi?*, in «Planum - The Journal of Urbanism», pp. 1-6.
- ABBATE, G. (2012). *Centri storici meridionali e riuso dell'esistente*, in «Planum - The Journal of Urbanism», n. 25, vol. 2, pp. 1-7.
- ABBATE, G., ORLANDO, M. (2014). *Tutela dei centri storici e norme speciali per Siracusa e Agrigento*, in *Questioni sul recupero della città storica*, a cura di A. Iacomoni, Roma, Aracne Editrice, pp. 137-150.
- CANNAROZZO, T. (1996). *Palermo tra memoria e futuro. Riqualificazione e recupero del centro storico*, Palermo, Publicicula Editrice.
- CANNAROZZO, T. (1999). *Le matrici culturali, economiche e sociali del patrimonio edilizio dei centri storici*, in *Dal recupero del patrimonio edilizio alla riqualificazione dei centri storici*, a cura di T. Cannarozzo, Palermo, Publicicula Editrice, pp. 35-40.
- CANNAROZZO, T. (2010a). *Centri storici e città contemporanea: dinamiche e politiche*, in *Centri storici e territorio. Il caso di Scicli - Historical towns and their hinterland. The Scicli case study*, a cura di G. Abbate, T. Cannarozzo, G. Trombino, Firenze, Alinea Editrice, pp. 9-22.
- CANNAROZZO, T. (2010b). *Palermo: centro storico e città contemporanea*, in *Centri storici e nuove centralità urbane*, a cura di S. Storchi, O. Armanni, Firenze, Alinea editrice, pp. 95-115.
- DE LUCIA V. (1992). *Se questa è una città*, Roma, Editori Riuniti.
- KHAKEE, A., SOMMA, P., THOMAS, H. (eds.) (1999). *Urban Renewal, Ethnicity and Social Exclusion in Europe*, Aldershot, Ashgate.
- LO PICCOLO, F. (2003a). *Atlanti colorati: per una rappresentazione di nuove geografie, pratiche e prospettive per gli immigrati a Palermo*, in *A Sud di Broddingnag*, a cura di F. Lo Piccolo, F. Schilleci, Milano, Franco Angeli, pp. 196-232.
- LO PICCOLO, F. (2003b). *Siracusa: misconoscimento e potenzialità dell'identità locale*, in «L'Universo», n. 6, pp. 732-757.

GIUSEPPE ABBATE

- MUSSO, S. (2014). *I centri storici e il dibattito contemporaneo sulla città e la conservazione*, in *Questioni sul recupero della città storica*, a cura di A. Iacomoni, Roma, Aracne Editrice, pp. 67-81.
- PAGNANO, G. (1992). *Siracusa: il piano per Ortigia*, in *La riqualificazione della città meridionale. Quaderni di Urbanistica Informazioni*, a cura di T. Cannarozzo, n. 11, pp. 86-97.
- ROMA, G. (2011). *Centri Antichi: una ricchezza italiana annegata nella città contenitore*, in *Paesaggi e città storica. Teorie e politiche del progetto*, a cura di F. Toppetti, Firenze, Alinea Editrice, pp. 105-109.
- ROSSI DORIA, B. (2004). *Agrigento*, in «L'Universo», n. 2, pp. 148-167.
- TARRIUS, A. (1995). *Spazi circolatori e spazi urbani. Differenza tra i gruppi migranti*, in «Studi Emigrazione/Etudes Migrations», vol. 32, n. 118, pp. 247-261.
- TROMBINO, G. (2004). *Ragusa, una città, due centri storici*, in «L'Universo», n. 4, pp. 436-457.

Vent'anni di trasformazioni della città vecchia di Genova. Premesse metodologiche per un'analisi urbana

Transformations of the historical city of Genoa, since twenty years. Methodological approach for an analytic study

RITA VECCHIATTINI, CECILIA MOGGIA, FRANCESCA SEGANTIN

Università di Genova

Abstract

L'aggiornamento della rilevazione RestauroNET, per sistematizzare e ampliare la Mappatura culturale del centro storico di Genova, è l'occasione per far emergere le trasformazioni della città storica, legate alla modifica della sua consistenza materiale e al suo carattere economico e sociale, nel quadro dell'evoluzione delle normative e delle pratiche operative. Obiettivo è la codifica di un sistema implementabile di restituzione delle dinamiche di rigenerazione urbana e di conservazione del costruito.

This paper describes the methodological preconditions behind our research about the UNESCO site of Rolli in Genoa.

The current work aims at providing a new and analyzed revision of two different preview researches, focalizing its attention on the transformations, occurred in the past twenty years, on the tangible and intangible consistency of the historic city center heritage. The goal is to observe, analyze and process the urban regeneration and buildings conservation dynamics.

Keywords

Centro storico, rigenerazione urbana, manutenzione.

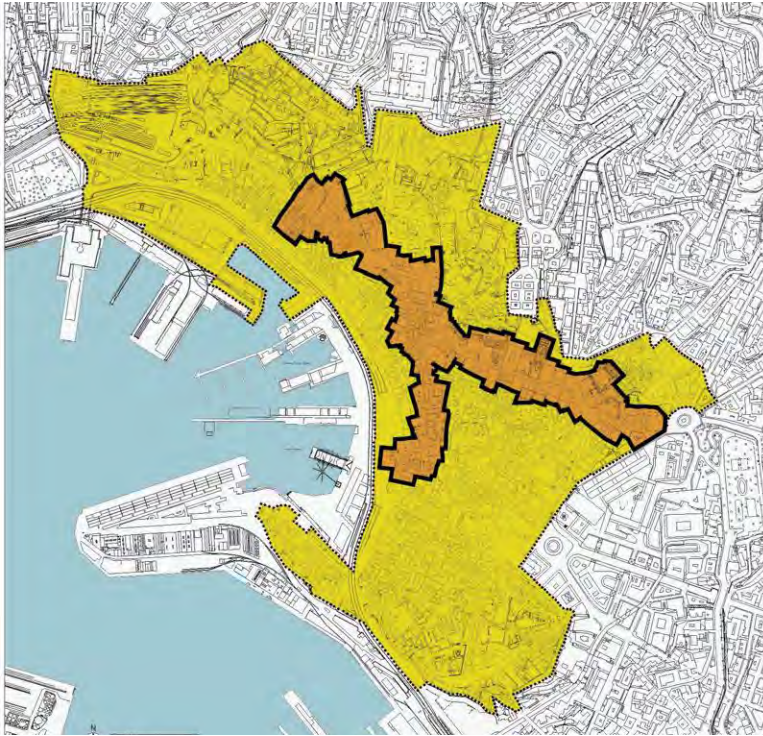
Historical center, urban regeneration, maintenance.

Introduzione

Il sito UNESCO 'Genova, le Strade Nuove e il sistema dei Palazzi dei Rolli', iscritto nella World Heritage List dal 2006, costituisce uno straordinario modello architettonico e urbano di espansione della città che, grazie alla diffusione dei trattati architettonici di età moderna, divenne riferimento significativo nello sviluppo dell'architettura manierista e barocca d'Europa. Il sito, paradigma della ricca repubblica oligarchica genovese del XVI e XVII secolo, comprende una *Core Zone* di circa dieci ettari con le *Strade Nuove* (via Balbi, via Cairoli e via Garibaldi), costruite per volontà dell'aristocrazia locale come espansione della città storica e rappresentanza nobiliare. Inoltre comprende il peculiare sistema di ospitalità pubblica costituito dai *Palazzi dei Rolli*, residenze private capolavori della cultura abitativa genovese che, tra il 1576 e il 1644, furono assimilate ad alloggiamenti pubblici per l'accoglienza dei viaggiatori illustri in visita alla città [Poleggi 2004]. Una *Buffer Zone* di centotredici ettari, coincidente con il perimetro dell'intero centro storico, circonda il sito con un edificato caratterizzato da un assetto insediativo di chiara impostazione medievale, da un'alta densità edilizia e abitativa e da una complessa stratificazione storica ancora oggi riconoscibile. I quarantadue palazzi nobiliari dei Rolli nel sito UNESCO sono stati scelti tra più di cento alloggiamenti pubblici diffusi nel centro storico, per il loro valore artistico e architettonico, lo stato di conservazione e il carattere di integrità e autenticità. Sono altresì

RITA VECCHIATTINI, CECILIA MOGGIA, FRANCESCA SEGANTIN

menzionati altri quarantaquattro importanti palazzi, tutti sottoposti a una *governance* di conservazione e valorizzazione, come avviene per l'intero complesso urbano, fino al 2020 sotto la gestione di Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura.



1: Genova: Le Strade Nuove e il sistema dei palazzi dei Rolli – map of inscribed property (sito whc.unesco.org).

Il controllo delle attività edilizie della *Buffer Zone* al momento del riconoscimento UNESCO fu affidato alla base informativa sugli edifici realizzata, sotto la guida del prof. Ennio Poleggi, tra il 1994 e il 1999 con la *Mappatura culturale della città vecchia di Genova CIVIS*, che descrisse e analizzò la complessità e le caratteristiche del centro storico di Genova, al fine di ricerca e di conservazione [Bertelli, Giusso, 2006, 67].

La redazione del nuovo piano di gestione del sito UNESCO 2020-24 (Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura e *Center for Advanced Studies in Tourism* dell'Università di Bologna) ha determinato la necessità di aggiornare la suddetta *Mappa culturale*, per monitorare le trasformazioni verificatesi negli ultimi venti anni nel centro storico della

città. Sulla base di questa esigenza, il Comune di Genova nel 2019 ha affidato al dipartimento Architettura e Design (dAD) dell'Università degli Studi di Genova l'aggiornamento della *Mappa culturale* e del database relazionale ad essa associato attraverso il progetto *Rollindagando* (responsabile scientifico dAD prof.ssa Rita Vecchiattini) nell'ambito del finanziamento ottenuto dal Comune di Genova (ai sensi della Legge n. 77 del 20 febbraio 2006 'Misure speciali di tutela e fruizione dei siti e degli elementi italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella «lista del patrimonio mondiale», posti sotto tutela dell'UNESCO').

1. La 'città vecchia' e le sue trasformazioni

La comprensione della complessità del centro storico, il suo studio sistematico, e il monitoraggio delle sue trasformazioni, rappresentano una necessità già da tempo avvertita a Genova, alla quale diverse ricerche hanno tentato di dare risposta.

A partire dagli anni Settanta del Novecento, con la *Commissione Comunale Vita per il Centro Storico* diretta da Giovanni Romano, fu eseguita una prima schedatura degli edifici del centro storico all'interno della cinta muraria del XII secolo; in seguito, negli anni Ottanta con lo *Studio Organico d'Insieme* e la successiva ricerca *Verso Genova Medievale*, fu svolta una campagna di rilevazione e di documentazione grafica e fotografica di numerosi palazzi. Il quadro restituito da questi primi studi, limitati all'analisi della Genova medievale e ancora influenzati dalla ricerca di valori storico-monumentali, ebbe il merito di formare, soprattutto in seno all'allora Facoltà di Architettura, una 'cultura della città' sulla quale si fondarono le



2-3: viste del centro storico di Genova: la città e le sue stratificazioni.

successive e più importanti esperienze [Boato, Vecchiattini 2009, 166]. Le Celebrazioni Colombiane del 1992 che portarono Genova all'attenzione nazionale e internazionale, la nomina nel 1993 del prof. Poleggi alla carica di Assessore Comunale al Centro Storico e la revisione del Piano Regolatore per il Centro Storico, determinarono l'avvio di studi sistematici ed estesi a tutta la 'città vecchia', nella prospettiva di riuscire a individuare linee guida di ragionevole trasformazione rispettose delle sue caratteristiche e della qualità residenziale del costruito.

La sinergia tra Comune e Facoltà di Architettura ebbe come risultato l'elaborazione del programma *CIVIS* (*Criteria to Improve and Vitalize Inner city-Settlements*) che, attraverso un sistema di rilevazione basato sull'incrocio di dati cartografici, documentali, rilievi e accurati sopralluoghi eseguiti su tutto l'edificato compreso entro le mura del XII secolo, si poneva come ambizioso obiettivo lo sviluppo sostenibile di questa parte di città. *CIVIS*, cofinanziato dalla Comunità Europea nell'ambito del programma *LIFE*, a partire dal 1992, fu articolato in due progetti distinti: *CIVIS Ambiente* per la creazione di un sistema informativo territoriale e *CIVIS Sistema* che, attraverso l'istituzione di un osservatorio permanente, si sarebbe occupato della gestione dei dati raccolti e del monitoraggio delle trasformazioni in atto. Il lavoro di rilevazione dei dati e la loro sistematizzazione in un database relazionale interrogabile fu svolto, attraverso la *Mappatura culturale della città vecchia*, da un gruppo di lavoro costituito da dodici architetti, facenti capo all'allora Istituto di Storia dell'Architettura della Facoltà di Genova, coordinati dai professori Andrea Buti, Tiziano Mannoni ed Ennio Poleggi. Furono prodotte circa quarantamila schede corredate da immagini digitali e centocinquanta schemi funzionali. La stratificata realtà del costruito storico fu rilevata, studiata e restituita attraverso carte tematiche e inventariali volte alla rappresentazione delle modalità di trasformazione dell'edilizia nel tempo, alla caratterizzazione dei materiali e alla valutazione del loro esito nella produzione architettonica, alle condizioni di stabilità dell'edificato e alle caratteristiche dei fenomeni di degrado [Vecchiattini 1999, 168]. Grazie alle ricerche condotte in ambito *CIVIS*, non solo fu restituita una prima fondamentale visione d'insieme del centro storico, nella sua complessità e nei suoi valori materiali e storici, ma fu evidenziata la persistenza del sistema di circa centocinquanta palazzi inseriti in cinque elenchi (i Rolli degli alloggiamenti pubblici) con i quali la Repubblica di Andrea Doria precettava dimore private adeguate alle 'visite di stato' [Poleggi 1998, 11]. Fu così codificato il sistema dei *Palazzi dei Rolli* e aperta la strada alla sua candidatura alla lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO nel 2006.

Il fondamentale contributo di *CIVIS*, nel 2005 fu arricchito dal progetto *RestauroNET*, promosso e finanziato dal Comune di Genova, con il quale fu realizzato l'aggiornamento della *Mappatura culturale* e la sua integrazione con dati relativi al monitoraggio delle attività di recupero che si andavano conducendo nella città anche sulla scorta di finanziamenti pubblici (dopo le Celebrazioni Colombiane del 1992, nel 2001 Genova fu sede del G8; nel 2004 fu Capitale europea della cultura) [Bertelli, Giusso 2006, 77]. *RestauroNET*, apportando variazioni allo schema di rilevazione di *CIVIS*, pur mantenendo un'impostazione compatibile per comparare i dati raccolti durante le due rilevazioni, puntò a creare delle sintesi, aggregando gli elementi del costruito, che la Mappatura aveva scomposto e analizzato nelle loro relazioni reciproche, in unità rilevabili qualificanti e caratterizzanti. Furono anche inseriti nuovi dati sul degrado e sugli interventi di restauro e manutenzione, assumendo il dinamismo della trasformazione edilizia come elemento centrale della comprensione dell'edificato e avendo, come fine ultimo, la lettura degli esiti delle scelte amministrative (programmi di intervento pubblico e dinamiche di intervento privato).

Dopo *RestauroNET* (2005) nessun'altro aggiornamento della *Mappatura culturale*, neanche parziale, è stato realizzato o tentato e solo oggi, con *Rollindagando*, è ripreso il lavoro di analisi del centro storico.

2. Rollindagando: scelte metodologiche e attività di ricerca

Il progetto *Rollindagando*, attualmente in corso, si propone come un nuovo aggiornamento della *Mappatura culturale* a venticinque anni dalla sua realizzazione, seguendo la strada tracciata da *RestauroNet* per la rilevazione dei fenomeni di degrado e degli interventi di manutenzione e restauro. Il gruppo di lavoro (prof.ssa Rita Vecchiattini, arch.tti Cecilia Moggia e Francesca Segantin) opera in collaborazione con il Comune di Genova settore Urbanistica (arch. Cristina Giusso) e con la Società privata Charta srl, servizi e sistemi per il territorio e la storia ambientale (arch. Carlo Bertelli). Il progetto è stato impostato per la rilevazione sia del sito Unesco, oggetto di studio nella prima fase di lavoro, sia dell'edificato della *Buffer Zone*, in vista di una successiva programmata estensione dell'aggiornamento.

Lo scopo è monitorare le trasformazioni degli ultimi vent'anni della città vecchia, restituendo una fotografia dello stato attuale, attraverso la lettura degli aspetti strutturali, materiali, superficiali e di uso dell'edificato. Per uno studio completo delle dinamiche trasformative, la parte conoscitiva legata ai manufatti dovrà necessariamente confrontarsi con dati di natura socio-economica in grado di spiegare quanto emergerà dall'analisi.

Le informazioni per l'attuale aggiornamento provengono dall'incrocio di dati raccolti dall'analisi delle pratiche edilizie depositate presso gli Uffici dell'Edilizia Privata del Comune di Genova negli ultimi vent'anni; dalla ricerca bibliografica; dalla consultazione di fotografie aeree ad alta risoluzione di tutto il centro storico, fornite dagli uffici comunali; e dall'esecuzione di sopralluoghi in tutti gli edifici per la rilevazione delle parti comuni: facciate, esterne e interne, atrio e vani scala, coperture.

Le pratiche edilizie sono state consultate dopo una prima analisi sui pre-pareri chiesti all'Ufficio Edilizia Privata del Comune per gli edifici compresi nel perimetro UNESCO (*Core Zone*). I pre-pareri, istituiti nel 2010 con la revisione del Piano Urbanistico Comunale, descrivono preliminarmente e brevemente le opere che il proprietario intende realizzare. L'analisi è strutturata secondo due sezioni principali: 1) identificazione dell'oggetto del pre-parere e descrizione delle opere previste (fornita dagli uffici comunali); 2) analisi del tipo di intervento, in cui vengono esplicitate le informazioni desunte dal pre-parere. In particolare: la presenza di vincoli puntuali; il tipo di pratica edilizia (nuova realizzazione, variante o

sanatoria di opere già realizzate); la necessità di deroghe alle normative; la localizzazione dell'intervento; la realizzazione di accorpamenti, frazionamenti, cambi d'uso, aumenti di superficie o di carico insediativo; l'esecuzione di opere strutturali; le azioni previste (demolizioni, costruzioni, rifacimenti, ...); gli elementi interessati (tramezze, muri portanti, ...); e le motivazioni (adeguamenti impiantistici, efficientamento energetico, barriere architettoniche, ...). Dalle informazioni desunte dai pre-pareri è possibile elaborare statistiche sulle intenzioni di trasformazione nel centro storico, siano esse riferite a strutture, materiali, impianti o uso.

L'approfondimento successivo prevede la visione delle pratiche edilizie effettivamente presentate. È stato scelto un iniziale campione di venticinque edifici, interessati da un cospicuo numero di interventi, di cui almeno uno di carattere strutturale, e selezionati tra quelli in muratura portante, privi di dichiarazione d'interesse o con vincoli parziali (in quanto oggetto di minore controllo e tutela). La scelta è stata dettata dalla volontà di approfondire i casi potenzialmente più problematici dal punto di vista strutturale, per evidenziare la complessità e la ricchezza delle scelte tecniche. L'analisi delle pratiche ha lo scopo di comprendere gli interventi realizzati, anche quando essi non sono così evidenti, e di valutare come gli interventi abbiano influito sugli edifici e sulla logica costruttiva ad essi sottesa. Per completare l'analisi, verranno anche consultate le *'Richieste Nulla Osta Colore'* depositate presso l'Ufficio Colore del Comune. In questo modo saranno comprese anche gli interventi considerati minimi dalla normativa ma che possono definire sostanziali modifiche dell'identità dell'edificato e modificarne anche profondamente l'aspetto.

L'analisi dei dati ha tuttavia evidenziato che non tutti gli interventi sono in realtà descritti nelle pratiche conservate presso gli uffici comunali, alcuni sfuggono per svariati motivi. È per questo che è stata condotta un'altra importante attività: lo studio delle numerose fonti bibliografiche, che forniscono indicazioni, dirette o indirette, sulle modifiche avvenute nel tempo. Le informazioni raccolte, anche attraverso il confronto tra immagini storiche ed edifici attuali, riguardano le tecniche di intervento, i materiali utilizzati, le trasformazioni e gli interventi eseguiti.

I sopralluoghi per la rilevazione delle parti comuni dei palazzi, imprescindibili per la conoscenza diretta dell'edificato, sono stati organizzati dopo aver scelto differenti livelli di approfondimento, utilizzando i criteri del progetto *CIVIS* e le aggregazioni di *RestauroNet*. I livelli di approfondimento stabiliti sono quattro, da una rilevazione più generale e speditiva a una più puntuale e accurata e si differenziano per l'estensione del sopralluogo alle diverse parti degli edifici (esterne e interne):

- ☐ Livello IV. per gli edifici della *Buffer Zone* non appartenenti al riconoscimento UNESCO e non vincolati - facciate esterne e porte di accesso principali;
- ☐ Livello III. per i palazzi vincolati e per i palazzi menzionati nella *Buffer Zone* - facciate esterne, porte di accesso e coperture;
- ☐ Livello II. per i palazzi entro il perimetro del riconoscimento UNESCO non *Palazzi dei Rolli* - facciate esterne, porte di accesso, coperture, atrio, vano scala, facciate interne se raggiungibili dalle parti comuni;
- ☐ Livello I. per quarantadue *Palazzi dei Rolli* - facciate esterne e interne, porte di accesso, finestre, atrio, vano scala, coperture.

Gli aspetti indagati riguardano la descrizione dei corpi edificati e il loro stato di conservazione, individuando le cause di degrado e di dissesto e gli interventi eseguiti o in corso.

Rispetto alle precedenti rilevazioni, per individuare le più recenti trasformazioni, sono state introdotte nuove tematiche: l'accessibilità e l'efficientamento energetico, ponendo particolare attenzione anche al diffuso fenomeno di realizzazione di rampe e di sostituzione dei serramenti.

I dati raccolti confluiranno in un Sistema Informativo implementabile e aggiornabile e saranno sintetizzati in carte inventariali e tematiche, confrontabili con quelle prodotte a seguito delle rilevazioni precedenti *CIVIS* 1995 e *RestauroNet* 2005.

3. Primi esiti

Nonostante la ricerca sia ancora in fase di svolgimento, da una prima analisi dei pre-pareri, è possibile delineare alcune delle più frequenti richieste di trasformazione degli ultimi anni. La chiusura di molte aziende genovesi e la ricerca di un nuovo mercato nel settore turistico ha determinato la trasformazione di molte unità immobiliari da ufficio a residenza, a seguire i cambi d'uso hanno riguardato i magazzini e i laboratori divenuti residenze rafforzando la trasformazione di una città industriale in città d'arte e turismo. Gli accorpamenti riguardano soprattutto i locali al piano terra in uso ad attività commerciali e di ristorazione, sempre nella conversione turistica; mentre i frazionamenti, le unità ad uso residenziale. La maggior parte dei pre-pareri ha per oggetto opere interne e nelle opere esterne il rifacimento o la manutenzione di coperture o facciate.

Le esigenze emerse sono di adeguamento igienico dei locali abitativi e commerciali e di modifica dell'assetto distributivo interno, in linea con le mutate esigenze abitative contemporanee (cambio di funzione agli ambienti e loro fusione, inserimento di nuovi servizi igienici e locali accessori). Un dato rilevante è la ridotta quantità di: lavori di superamento delle barriere architettoniche; di restauro, che hanno generalmente per oggetto solo le facciate; di efficientamento energetico, riguardanti prevalentemente la coibentazione delle coperture.

Molti interventi sembrano non comprendere la logica costruttiva degli edifici in muratura portante o almeno contrapporsi ad essa cercando di creare *open space* e ampi varchi di comunicazione tra i diversi ambienti interni. Tale osservazione preoccupa soprattutto nei casi in cui gli interventi sono realizzati in tempi diversi a livelli diversi senza considerare l'insieme dell'edificio.

I prodotti cartografici riguarderanno i dati raccolti durante i sopralluoghi nelle tre fasi di monitoraggio dal 1995 ad oggi, individuando le problematiche dei singoli edifici e di porzioni del centro storico. Le principali carte tematiche sintetizzeranno: lo stato di conservazione e gli interventi eseguiti e in corso; i fenomeni di dissesto; le problematiche relative alla presenza di umidità; gli interventi eseguiti puntuali e globali; le cause principali dei degradi e dei dissesti; ma anche sostituzioni di portoni e finestre che, seppur considerati dagli uffici comunali interventi minori, modificano la materia e la percezione dell'edificato. Per la stessa ragione, nella rilevazione e nella restituzione dei dati relativi alle coperture l'attenzione è stata posta anche sugli elementi accessori (muretti d'attico, abbaini, altane, ...) caratteristici dell'edificato storico che, a seguito di interventi di manutenzione e rifacimento, spesso vengono eliminati o modificati. Altro prodotto della ricerca, ad oggi ristretto ai soli *Palazzi dei Rolli*, sarà un fascicolo in cui saranno raccolte tutte le informazioni relative alla storia, alla consistenza materica e stato di conservazione. Per ognuno dei quarantadue palazzi sono stati realizzati: una scheda monografica, in cui sono riportate le tecniche e i materiali storici impiegati nelle parti comuni; una tabella con le informazioni sulle trasformazioni, sui materiali e sugli interventi; e un catalogo di fotografie divise per fonte di provenienza. Inoltre, è prevista la realizzazione di un database, che



4: via Garibaldi, a destra Palazzo di Nicolosio Lomellini (1563).

5: vista di uno dei vicoli nella Core Zone del sito UNESCO.

incrementerà quello realizzato in *CIVIS*, focalizzato sui materiali e gli elementi costruttivi e costitutivi, in cui è riportata una breve descrizione; le modalità e i luoghi di approvvigionamento e produzione storici e attuali.

Conclusioni

La ricerca applicata al sito UNESCO e la sua impostazione metodologica è agevolmente ampliabile, in una prevista seconda fase, anche al resto del centro storico, per avere un quadro completo delle sue trasformazioni, stato di conservazione e permetterne il monitoraggio nel tempo. In continuità con gli studi passati, si propone di aggiungere importanti tasselli di conoscenza della città storica e rispondere alle esigenze del Comune, fornendo un ausilio per una salvaguardia che non congeli ad uno stato scelto l'edificato, ma aiuti a governare le inevitabili trasformazioni necessarie affinché resti vitale. Il centro storico è frutto delle modifiche dovute alle mutate esigenze della popolazione nei secoli ed è impensabile musealizzare una porzione di città che dal Medioevo ha continuato a stratificarsi e che continuerà a farlo anche se con accenti e modalità differenti. Nell'attuale panorama di incentivi disponibili per i lavori edilizi e l'efficientamento energetico, è fondamentale disporre di uno strumento di previsione e gestione delle dinamiche, per capire quali siano gli interventi possibili, senza rischiare di perdere i valori materiali e storici dell'intero edificato, in particolare per quanto riguarda gli edifici attualmente non tutelati.

RITA VECCHIATTINI, CECILIA MOGGIA, FRANCESCA SEGANTIN

Lo strumento informativo proposto è stato pensato per la cittadinanza e i professionisti che si trovano a volte a operare in contesti che non conoscono sufficientemente ma speriamo che possa essere davvero fondamentale per gli uffici comunali preposti sia all'aggiornamento degli strumenti di pianificazione e tutela sia al controllo delle lente e puntuali trasformazioni messe in atto dall'attività edilizia pubblica e privata.

Bibliografia

BERTELLI, C., GIUSSO, C. (2006). *La mappatura culturale della città vecchia di Genova. Dall'identificazione alla lettura della città. La nuova ricognizione del Centro Storico nell'ambito della ricerca RestauRONET*, in «Arkos», n.15, pp 67-87.

BOATO, A., VECCHIATTINI, R. (2011). *Archeologia delle architetture medioevali a Genova*, in «Archeologia dell'Architettura» supplemento di «Archeologia Medievale», vol. XIV/2009. Firenze, All'Insegna del Giglio, pp 155-175 e 229/231.

POLEGGI, E. (2004). *L'invenzione dei rolli. Genova, civiltà di palazzi*, Milano, Skira.

VECCHIATTINI, R. (2001). *La mappatura culturale della città vecchia di Genova: un metodo per una lettura nuova della città*, in *Lo spessore storico in urbanistica*, a cura di M. De Marchi, M. Scudellari, A. Zavaglia, Mantova, Società Archeologica Padana, pp 129-142.

Sitografia

http://whc.unesco.org/en/list/1211/multiple=1&unique_number=1388 (luglio 2020)

Conoscenza e tutela per la rigenerazione urbana: il caso di un centro storico minore in Abruzzo

Knowledge and protection for urban regeneration: the case of smaller historical centers in Abruzzo

MICHELA PIRRO

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Abstract

La ricchezza culturale che i centri storici minori offrono è data dalla loro capacità di crescere su se stessi, restituendoci una stratigrafia architettonica di diverse epoche storiche.

La sfida contemporanea sta nel saper tutelare e rinnovare tale ambiente costruito, obsoleto ma disponibile a ricevere tecnologie per rispondere alle esigenze del vivere contemporaneo: la riqualificazione di tali tessuti costituisce oggi un'occasione culturale, sociale ed economica importante.

In Abruzzo i csm sono in percentuale sempre crescente – ad oggi il 41% – e il contributo vuole porre l'accento su un progetto complesso, come un piano di tutela, per il centro storico di Pollutri (Ch), mosso dalla volontà di indagare lo stato di fatto dei luoghi, per definire interventi ed azioni volte alla conservazione, valorizzazione e promozione dei valori sia materiali che immateriali che il paese è in grado di offrire, in modo da contrastare la tendenza sempre più preoccupante dell'abbandono dei piccoli centri.

The cultural wealth that the smaller historical centers offer is given by their ability to grow on themselves, giving us an architectural stratigraphy of different historical periods.

The contemporary challenge lies in knowing how to protect and renew this built environment, obsolete but available to receive technologies to meet the needs of contemporary living: the redevelopment of these fabrics is today an important cultural, social and economic opportunity.

In Abruzzo, the shc are in ever increasing percentage – 41% today – and the article wants to emphasize a complex project, such as a protection plan, for the historic center of Pollutri (Ch), driven by the desire to investigate the actual state of the places, to define interventions and actions aimed at the conservation, enhancement and promotion of both tangible and intangible values that the country is able to offer, in order to contrast the worrying trend of the abandonment of small towns.

Keywords

Centri storici minori, tutela, rigenerazione.

Smaller historical centers, protection, regeneration.

Introduzione

La terminologia 'centro storico minore' (da ora csm), introdotta per la prima volta nel dibattito urbanistico italiano da Alberto Predieri [Coletta 2005, 11] nella sua relazione al VI Convegno dell'A.N.C.S.A., inquadra quei nuclei storici con una popolazione inferiore ai 5.000 abitanti ed incentrati su un'economia basata prevalentemente sulla pastorizia e l'agricoltura [Mancini, Mariani 1981, 7]. Questi centri sono collocati spesso in zone montane o rurali e si adattano alla morfologia del sito su cui si inseriscono: territori marginali ed oggi lontani dalle arterie di comunicazione e dai flussi commerciali.

MICHELA PIRRO

Il territorio italiano è ricco di questi insediamenti – ad oggi circa il 27% – integrati in territori caratterizzati da grandi valenze paesaggistiche, ma dall'economia debole. Da anni tali centri sono soggetti al fenomeno di spopolamento che ne sta determinando il progressivo abbandono, portando con sé una conseguente frammentazione identitaria.

L'Abruzzo costituisce una realtà significativa da questo punto di vista in quanto la percentuale dei *csm* ad oggi risulta essere l'83%.

Questi centri, unitamente alle risorse paesaggistiche, sono importanti patrimoni storico-culturali. Tale patrimonio è dato dal sommarsi del carattere geo-morfologico del sito, del tessuto edilizio – stratificatosi nei secoli – e dell'uso di materiali e di tecniche costruttive proprie della cultura locale.

La ricchezza e le potenzialità di tali sistemi il più delle volte sono ignorate dalla popolazione che li abitano. La mancata conoscenza dei luoghi e l'incapacità di valorizzare il patrimonio materiale ed immateriale, custodito nelle architetture e negli spazi, sta causando una progressiva perdita della memoria dei luoghi, frutto invece del permanere di saperi, tradizioni e architetture. Tali centri sono *palinsesti* di caratteri stratificati negli anni che necessitano di approcci operativi diversificati a seconda delle esigenze locali.

Il contributo vuole porre l'attenzione sulla salvaguardia e tutela di ciò che nella maggior parte dei casi lo spopolamento e l'abbandono hanno garantito, ma che purtroppo ad oggi è subordinato all'accidentale sensibilità di amministrazioni e di tecnici locali. La conservazione della materia autentica dei luoghi, attraverso azioni di tutela, è necessaria affinché la valorizzazione venga operata, non attraverso rigide norme applicabili in qualsiasi contesto, ma a partire dalla coscienza del valore storico, documentale e architettonico. La conoscenza del passato, così presente nel costruito della città storica, deve stimolare nuovi approcci metodologici, volti alla comprensione degli aspetti che caratterizzano le identità specifiche delle singole realtà storiche [Maietti 2008, 13].

1. Conoscere per conservare

Come Cervellati sosteneva «i centri storici magari non sono più aggrediti da grandi episodi di speculazione, ma piuttosto capillarmente trasformati, fino alla totale perdita di sé, da una miriade di orripilanti cambiamenti» [Cervellati 2000, 16-17]. La questione dell'uso e le problematiche legate alla fruizione quotidiana dei centri stanno causando il più delle volte la perdita irreversibile di molte componenti originali dell'edilizia storica, in cui l'allontanamento della popolazione originaria, la mutazione d'uso e l'intensificazione dello sfruttamento turistico sono alla base del profondo mutamento del tessuto dell'abitato storico [Ricci 2007].

Qualsiasi intervento su queste realtà deve derivare da un'intima conoscenza di esse. I muri parlano anche quando i documenti scritti e le fonti tacciono; anche quando si diradano le testimonianze che invece accompagnano le emergenze architettoniche e l'edilizia seriale: le sovrapposizioni e le distruzioni restituiscono storie complesse grazie alla loro testimonianza materiale [Varagnoli 2009, 5].

La riqualificazione dei *csm* costituisce oggi un'occasione culturale, sociale ed economica importante per lo sviluppo sostenibile e il ripopolamento di tali centri. Ragionare sulla salvaguardia di un patrimonio edificato, sull'esigenza di un corretto sviluppo del territorio nel rispetto dell'antico, sulla conoscenza del lessico dell'architettura – ovvero l'uso del colore, dei materiali e delle tecniche costruttive – è il nodo cruciale per un piano di valorizzazione e tutela di un centro storico, in quanto è monumento da tutelare nella sua integrità, rispettandone sia la forma che le esigenze di sicurezza strutturale.

Paradossalmente, talvolta, il degrado dovuto all'abbandono o alla scarsa manutenzione ha contribuito per alcuni centri alla conservazione dei caratteri originali e delle loro peculiarità. I nuclei antichi più compromessi oggi sono quelli in cui c'è stata un'attività di trasformazione per l'adeguamento alle sopravvenute esigenze di vita – soprelevazioni, modifiche nelle bucatore, demolizioni – in cui queste variazioni sono avvenute a scapito delle qualità costruttive, tipologiche e della tradizione, compromettendo il costruito in maniera irreversibile. Inoltre, oggi sempre più, tali fenomeni degenerativi stanno comportando una crisi del settore di tutela, laddove il progetto deve misurarsi con committenti poco interessati alla conoscenza del tessuto storico, ma attratti soprattutto da un ritorno economico.

La conoscenza dei luoghi è imprescindibile per una consapevole tutela e valorizzazione. Solo attraverso lo sviluppo di una metodologia che preveda un approccio multidisciplinare si può riuscire ad intervenire, garantendo agli edifici storici, e dunque ai centri, il rispetto e la valorizzazione globale di essi. È pertanto necessario disporre di professionisti capaci di leggere il patrimonio edilizio esistente per attuare azioni di conservazione e di trasformazione in un'ottica di continuità. Pertanto è importante delineare un metodo di studio dei centri storici.

Dall'indagine a scala territoriale emergeranno sia la perimetrazione del centro storico, che la definizione delle emergenze puntuali e lineari, utili ai fini di interventi di valorizzazione ad ampia scala. Gli strumenti per tale comprensione sono riconducibili, da una parte, allo studio della geomorfologia del luogo e, dall'altra, allo studio del contesto in cui il *CSM* si inserisce: l'interazione tra spazi e collegamenti urbanistici con l'edificato e come nel tempo hanno interagito reciprocamente.

Il rilievo dell'abitato è indispensabile poi per un'adeguata comprensione della realtà dei luoghi. La redazione di elaborati grafici consentirà di effettuare analisi organiche sull'edificato e migliorare la comprensione dei caratteri costruttivi del tessuto edilizio, al fine di un controllo della fase di progettazione di interventi. Da questo studio emergeranno le fasi evolutive del centro storico, che consentiranno di comprendere le modifiche avvenute nel tempo.

Scendendo di scala, si andranno ad analizzare le singole unità edilizie, partendo dal rilievo dei fronti, per un riconoscimento delle tipologie edilizie maggiormente ricorrenti. Solo dopo aver effettuato rilievi critici sarà possibile interpretare i segni delle stratificazioni storiche ancora presenti negli edifici, consentendo così lo studio dei processi formativi che aiuteranno a ricostruire le trasformazioni tipologico-processuali. I tipi edilizi sono frutto, infatti, di un lento processo di evoluzione dei luoghi e delle tecniche [Caniggia, Maffei 1979]. Sarà importante individuare anche lo stato di conservazione dell'edificato, nell'ottica di indirizzare al meglio interventi critici di progettazione.

Per quanto riguarda i singoli edifici si effettuerà il rilievo di dettaglio di alcuni casi esemplificativi, per comprenderne i caratteri tipologici e definire un abaco di elementi costruttivi, materiali e tecniche della costruzione ricorrenti nel centro. Questo tipo di indagine è di fondamentale importanza per la comprensione dell'evoluzione della cultura costruttiva del luogo.

L'obiettivo finale, pertanto, è quello di comprendere l'evoluzione del centro storico, andando ad individuare, all'interno del tessuto edilizio, le criticità e potenzialità, ai fini di proporre interventi di continuità sia a livello costruttivo che strutturale, e definire quei caratteri fondativi da declinare nei proponenti di restauro al fine di preservare l'identità dei centri storici. Questi caratteri identitari, vanno declinati in base agli scenari che ci si trova ad affrontare [Zampilli, Brunori 2018]. Una volta individuate le maggiori criticità – uso scorretto del colore, abbandono, addizioni, ampliamenti, demolizioni ecc. – sarà possibile delineare le migliori strategie di progetto.

MICHELA PIRRO

2. Riflessioni su un caso studio: Pollutri

La scelta di studiare il centro storico di Pollutri è dettata dalla volontà di conoscere e documentare un patrimonio che è ancora in gran parte sconosciuto e soggetto ad azioni di progressiva perdita di identità, a causa dell'applicazione acritica dei metodi di riqualificazione inadatti a un *csm* (1).

Il rilievo e l'identificazione dei caratteri tipologici e costruttivi sono in via di studio.

Aggregato urbano sito a 180 m sul livello del mare, sorge su un crinale tra il fosso Barbato e Gavone, affluenti del Sinello (2). La posizione in cresta alla collina, ha causato durante i secoli il pericolo di frane nel versante sud, tantochè vi furono crolli e successive opere di consolidamento e ricostruzione già dagli anni '50 del Novecento.

L'attuale centro, probabilmente, ricalca un più antico *castrum* altomedievale, ma la prima fonte certa risale XV secolo. Fu feudo del Caldora e dal XVIII secolo passò al dominio dei d'Avalos. La prima raffigurazione del borgo è ad opera di Giovan Battista Pacichelli che nel 1703, nel suo *Regno di Napoli in prospettiva*, rappresenta un borgo fortificato, da cui emerge l'attuale impianto urbano, fatta eccezione per le più recenti espansioni otto-novecentesche lungo la via S. Antonio e via S. Rocco. Dell'antica cinta muraria, dei quattro bastioni angolari



1: Via S. Antonio e il fronte su piazza Giovanni Paolo I: com'erano e come sono oggi a seguito di interventi di 'riqualificazione'.

e del torrione centrale, non vi è oggi alcuna traccia; mentre delle due porte principali oggi rimangono i toponimi, una verso la chiesa di S. Rocco, la cosiddetta Porta da Piedi ed un'altra verso la chiesa della Madonna del Piano, la cosiddetta Porta da Capo. Nella rappresentazione di Pacichelli è rappresentata la chiesa del SS. Salvatore, il cui primo impianto risale al XIV secolo, ma che fu poi rimaneggiata nei secoli XVIII-XIX, fino alla configurazione attuale. Contemporanea alla rappresentazione grafica di Pacichelli vi è una descrizione dettagliata del territorio nell'*Apprezzo della Terra di Pollutri*¹ ad opera del perito Biase De Lellis, incaricato di censire i possedimenti dei d'Avalos con decreto della Regia Camera nel 1740 [Tartaglia 2001, 25-29]. Dal testo si evincono alcune caratteristiche dell'aggregato urbano: la via principale dalla forma *bislunga* e lastricata su cui si affacciavano le abitazioni, e da cui si diramavano vicoli trasversali con abitazioni a due piani coperte a tetto a falda.

L'impianto urbanistico, partendo dall'antico centro storico, ebbe uno sviluppo a fuso lineare, caratterizzato da passaggi, sotto-portici, vicoli ciechi e piccoli slarghi, percorsi minuti terminanti con affacci sulla campagna circostante. Il tessuto edilizio è costituito nella gran parte dei casi da tipologie ricorrenti piuttosto elementari, come in gran parte del versante costiero della regione, e riconducibili a schemi tipologici della casa abruzzese [Ortolani 1961]. Pochi esempi rimangono della casa terranea, composta da un unico ambiente in cui si svolgeva la vita familiare. La casa su due livelli, con o senza corte, ospitava al piano terra, coperto generalmente a volta a botte o crociera, fondachi o botteghe, mentre al piano superiore era posta la zona residenziale a cui si accedeva tramite scala esterna, nei casi più antichi, o interna. In questo, come negli altri casi di rifusione, è frequente la graduale soppressione delle botteghe al piano terra. Gli alzati delle cellule edilizie originariamente si



2: Pollutri: dalla vista d'insieme si notano i crolli nel versante sud-est e i recenti interventi di riqualificazione.

¹ Vasto, Biblioteca 'Gabriele Rossetti'.

svilupparono in soli due piani, ma oggi se ne riconoscono pochi casi a causa delle pesanti trasformazioni volumetriche. Tutti gli edifici sono disposti perpendicolarmente alle curve di livello: questo fa sì che le case abbiano affacci su strade a quota differente. I prospetti risultano segnati da processi di stratificazione e sopraelevazione avvenuti tra il XIX e il XX secolo, senza evidenti accrescimenti di impianto. La regolarità del tessuto edilizio è interrotto da edifici specialistici quali i palazzi otto-novecenteschi, che, nella maggior parte dei casi, costituiscono unità edilizie a sè stanti come palazzo Mucci, palazzo del Re e palazzo d'Agostino. La qualità architettonica può essere riscontrata in diversi edifici dell'abitato – il 18% delle unità edilizie presenta una qualità architettonica rilevante: in linea generale si tratta di costruzioni che presentano elementi interessanti soprattutto nell'apparato decorativo pur trattandosi di fabbriche di modesta importanza, ma che contribuiscono ad accrescere la qualità complessiva dell'abitato. Il sistema costruttivo prevalente è omogeneo e vede l'impiego costante di muratura continua in laterizio, solai a volte e coperture lignee a falda. Le murature in laterizio trovano un impiego continuo dal XVII secolo in poi nell'Abruzzo citeriore costiero [Verazzo 2014, 155]; tale tipologia costruttiva può esser considerata testimonianza di una cultura costruttiva povera ma non per questo trascurabile. L'impiego dei materiali è strettamente legato ai caratteri geomorfologici dell'area [Rodolico 1965, 297-339]. Gli apparecchi murari ricorrenti sono costituiti da mattoni disposti di costa e di testa con alternanze variabili e con orizzontamenti regolari, databili al XVII-XIX secolo.

Le trasformazioni avvenute nel tempo sono evidenti soprattutto nelle sopraelevazioni-superfetazioni con materiali moderni, dovute alle mutate necessità di vita; nelle diffuse sostituzioni di infissi, con un variegato spettro di tipologie; nell'appiattimento della stratificazione delle singole fabbriche, a causa dell'uso di rivestimenti o del mancato riconoscimento dei livelli di facciata; e nelle sistematiche demolizioni di porzioni di aggregato urbano. Tutte queste componenti hanno portato alla modificazione della vocazione degli edifici originari, causando l'innesto di nuovi linguaggi architettonici sulle preesistenze, sottoposte a trasformazioni integrali, che ne hanno compromesso l'autenticità e la distinguibilità delle parti originarie. Questi 'restauri' hanno alterato irrimediabilmente materiali, tipologie e finiture. Ad oggi tali edifici sono in percentuale sempre crescente e costituiscono il 27% delle unità edilizie presenti nel centro storico.

Tuttavia l'abitato, a causa del progressivo spopolamento del centro a favore delle aree rurali e dei centri maggiori vicini, presenta significativi caratteri di persistenza, in quanto per ora soltanto poche fabbriche sono state completamente trasformate da interventi sconsiderati. Dai dati ISTAT emerge un calo di popolazione crescente, ma la tendenza attuale vede un progressivo ripopolamento temporaneo grazie agli acquirenti, soprattutto stranieri, e ai turisti giornalieri. Nella gran parte dei casi questo però ha portato a preferire: demolizioni, piuttosto che interventi di restauro, e ricostruzioni con materiali avulsi dal contesto (3); tamponature di vicoli a favore di edifici compatti; uso di finiture distanti dai caratteri tradizionali con uso di colori e rivestimenti impropri. Tuttavia vi è ancora una grande componente di edifici ben conservati che giacciono in condizione di dimenticanza e sottovalutazione.

Il progetto di valorizzazione vuole determinare pratiche coerenti con la natura dell'insediamento, partendo da un ambito conoscitivo legato alle peculiarità del sito e teso ad evidenziare evoluzioni e trasformazioni dell'aggregato urbano; ciò al fine di promuovere in primo luogo la funzione residenziale quale strategia di contrasto al fenomeno dello spopolamento. È necessario pertanto sviluppare progetti in grado di migliorare gli standard abitativi mediante una catalogazione delle trasformazioni e delle superfetazioni ritenute incoerenti al fine di trovare soluzioni nel rispetto dell'identità costruttiva e materiale del luogo.



prospetto piazza G. Paolo I_2020



prospetto piazza G. Paolo I_prima metà del Novecento



prospetto piazza G. Paolo I_sconda metà Ottocento

0 1 2 5 10 m

3: Le trasformazioni volumetriche degli edifici: ipotesi dei cambiamenti su piazza Giovanni Paolo I.

Le azioni proposte, oltre a favorire la comprensione delle identità architettoniche dei fabbricati e fornire linee guida di intervento (eliminazione superfetazioni, ripristino coperture, ecc.) mirano alla conservazione delle componenti storiche.

Dall'analisi del centro emerge come il 57% degli edifici è in totale stato di abbandono e l'8% è vissuto temporaneamente (4); pertanto per una riqualificazione del centro è importante proporre nuove destinazioni d'uso *in primis* per gli edifici inutilizzati, di cui si conoscono identità spaziale, costruttiva e vulnerabilità. Le prescrizioni d'intervento sono legate al rispetto delle tecniche e dei materiali della tradizione, eliminando tutte quelle trasformazioni recenti inadatte al centro storico.

Il progetto mira inoltre al recupero e alla valorizzazione dell'identità e dell'appartenenza al luogo, promuovendo l'inserimento di strutture ricettive, commerciali, artigianali e culturali legate alla tradizione del paese. Tale proposta è in linea con il fervore culturale di cui gode Pollutri negli ultimi anni e che vede, mediante l'associazionismo locale e una presenza sempre più incisiva di turisti stranieri, il coinvolgimento attivo degli abitanti alla riappropriazione delle aree-edifici abbandonati e alla loro valorizzazione per fini turistici. Per questo motivo, accanto alla redazione di progetti pilota che illustrino le buone pratiche di restauro e manutenzione (5), è importante fornire delle linee guida in merito ai caratteri tipologici da mantenere al fine di salvaguardare l'identità storica del tessuto urbano. Tale progetto si propone di fornire alle amministrazioni pubbliche strumenti per individuare realtà architettoniche che meritano di esser parte integrante dei programmi di sviluppo locali.

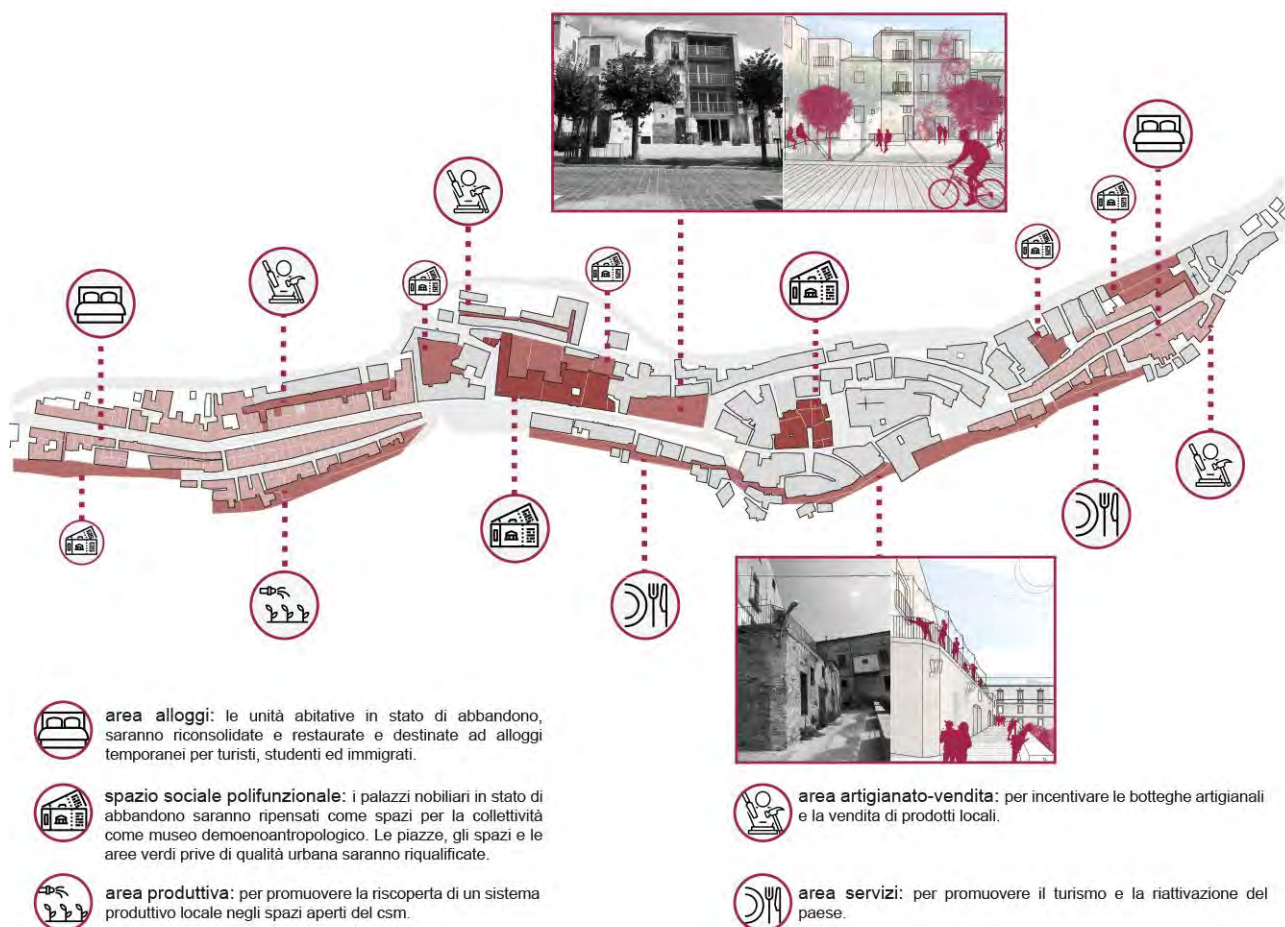
MICHELA PIRRO



4: Analisi dell'attuale centro storico.

Conclusioni

L'obiettivo di conoscenza che si applicando nello studio del centro storico di Pollutri cerca di fornire un approccio metodologico che sappia guidare alla tutela della realtà storico-costruttiva che caratterizza l'edilizia minore dei nostri centri, ponendo molta importanza all'aspetto corale dell'edificato storico piuttosto che alle singole emergenze architettoniche. I nostri *cs* vanno tutelati per il loro valore testimoniale ma ancor più perchè sono parte di una struttura [Dalla Negra 2009, 191]. La scelta di agire sia sul piano del recupero che della valorizzazione parte dai risultati ottenuti dalla conoscenza materiale e consapevole delle fasi evolutive del sito, poichè la conoscenza è strumento utile a preservare i nostri palinsesti dall'azione del tempo e dagli stravolgimenti sociali e culturali dei luoghi. Come Italo Calvino sostiene nelle *Le Città Invisibili* «la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole»: camminando nei centri storici si respira la memoria e la storia del nostro passato.



5: Macroaree di intervento.

Bibliografia

- CANIGGIA, G., MAFFEI, G.L. (1979). *Lettura dell'edilizia di base*, Venezia, Marsilio.
- CANNAROZZO, T. (2011). *Territorio, città, centri storici. Questioni di contesto, di merito e di metodo*, in *Paesaggio e città storica: teorie e politiche del progetto*, a cura di F. Toppetti, Firenze, Alinea, pp. 48-64.
- CEDERNA, A., MANIERI ELIA, M. (1961). *Orientamenti critici nella salvaguardia dei centri storici*, in *Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici. Indagine nazionale sulla situazione dei Centri Storici*, ANCSA. Torino, s. e., 10-12.
- CERVELLATI, P. (2000). *L'arte di curare la città. Una "modesta proposta" per non perdere la nostra identità storica e culturale e per rendere più vivibili le nostre città*, Bologna, Il Mulino.
- COLETTA, T. (2005). *La conservazione dei centri storici minori abbandonati: il caso della Campania*, Dottorato di Ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Tesi di Ricerca, Università Federico II Napoli.
- DALLA NEGRA, R. (2009). *Questioni di metodo nello studio degli aggregati urbani. Riflessi per la disciplina del restauro*, in *Muri parlanti: prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*, a cura di C. Varagnoli, Firenze, Alinea, pp. 191-196.
- MAIETTI, F. (2008). *Centri storici minori. Progetti di recupero e restauro del tessuto urbano fra identità e salvaguardia*, Rimini, Maggioli Editori.
- MANCINI, M. P., MARIANI, L. (1981). *Centri storici minori: indagine metodologica*, Roma, Bulzoni.
- ORTOLANI, M. (1961). *La casa rurale in Abruzzo*, Firenze, Olschki.

MICHELA PIRRO

- RICCI, M. (2007). *Un piano e la memoria possibile*, in «Urbanistica», n. 133, p. 80.
- RODOLICO, F. (1965). *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier.
- SERAFINI, L. (2003). *La costruzione in laterizio: materiali, forme, tecnologie in Abruzzo*, in *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Lo stato dell'arte, i protocolli della ricerca. L'indagine documentaria*, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli, Arte tipografica.
- STABILE, F. R., ZAMPILLI M., CORTESI, C. (2009). *Centri storici minori. Progetti per il recupero della bellezza*, Roma, Gangemi Editore.
- TARTAGLIA, L. (2001). *Pollutri la sua storia*, Vasto, Edizioni Cannarsa.
- VARAGNOLI, C. (2003). *Lo stato dell'Arte in Abruzzo*, in *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Lo stato dell'arte, i protocolli della ricerca. L'indagine documentaria*, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli, Arte tipografica.
- VARAGNOLI, C. (2008). *La costruzione tradizionale in Abruzzo. Fonti materiali e tecniche costruttive dalla fine del Medioevo all'Ottocento*, Roma, Gangemi Editore.
- VARAGNOLI, C. (2009). *Le ragioni del convegno*, in *Muri parlanti: prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*, a cura di C. Varagnoli, Firenze, Alinea, pp. 5-6.
- VERAZZO, C. (2014). *Le tecniche della tradizione*, Roma, Gangemi Editore.
- ZAMPILLI, M., BRUNORI, G. (2018a). *Metodi e pratiche per il recupero delle identità ed il miglioramento della sicurezza nei centri terremotati dell'appennino centrale*, in *Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento* a cura di A. M. Oteri, G. Scamardi, G. Soveria Mannelli CZ, Rubettino print.

La marginalizzazione dei centri storici in Sicilia. Fenomenologie, esperienze e strumenti di intervento

The marginalization of historic centres in Sicily. Phenomenology, experiences and planning tools

MARIA ROSARIA VITALE, DEBORAH SANZARO, CHIARA CIRCO

Università di Catania

Abstract

Il contributo indaga la progressiva «perdita di peso della centralità storica» nelle città piccole e medie della Sicilia. Le crescenti dinamiche di flessione demografica nell'isola concorrono ad aggravare il divario sia tra le aree costiere e i fragili contesti dell'entroterra, sia tra le aree storicizzate e le zone di più recente edificazione, soggette a un'espansione incontrollata. Lo studio mira a esaminare la questione della marginalizzazione dei centri storici, i tentativi di rigenerazione in atto e le loro ricadute a carico del costruito storico all'interno di visioni non sempre congruenti con la conservazione della loro autenticità materiale.

The paper investigates the progressive «loss of historical centrality» in the small and medium towns of Sicily. Growing dynamics of demographic decline contribute to increase the gap between coastal areas and the fragile inner part of the island, and between ancient and the more recently built-up environment, which are subject to uncontrolled expansion. The study aims to examine the issue of the marginalization of the historic centres, the ongoing attempts of regeneration and their impact on the historic heritage according to visions that are not always consistent with the preservation of their material authenticity.

Keywords

Centri storici, Sicilia, marginalizzazione.

Historic centres, Sicily, marginalization.

Introduzione

L'emergenza pandemica ci ha restituito un quadro molto chiaro delle dinamiche in atto nel territorio italiano evidenziando non solo alcune anomalie prima ignorate o almeno sottaciute, ma soprattutto i profondi squilibri che da tempo interessano tutto il Paese. Le disuguaglianze tra Settentrione e Meridione, tra centri e periferie, tra le città metropolitane e le cosiddette 'aree interne' [Strategia Nazionale per le Aree Interne 2014] rappresentano l'esito di politiche di lungo periodo e di modelli economici che hanno favorito la concentrazione di beni e servizi su poche aree a discapito delle altre.

Nel fervente dibattito sollevato nel corso della crisi sanitaria, la questione dei piccoli insediamenti storici in via di spopolamento e delle possibili strategie per ritornare ad abitare questi luoghi ha assunto una nuova centralità anche in risposta all'interesse mostrato dai media alle sollecitazioni provenienti dalle élite intellettuali, oltre che da influenti *archistar*. Un dibattito certamente non nuovo per chi sul tema riflette da tempo, ma che ha rilanciato sulla sfera mediatica la questione delle tante realtà in sofferenza per via della crescente marginalizzazione. Il punto è che, come opportunamente evidenziato, molte delle visioni che continuano ad alimentare la discussione rimangono inesorabilmente legate a un approccio

‘metropolitanocentrico’ [Nigrelli 2020], in cui il ritorno ai borghi e ai territori della provincia si connota di accenti nostalgici o artificiosamente bucolici senza proporre efficaci alternative agli attuali modelli di sviluppo e rischia altresì di alimentare ulteriormente la dispersione urbana, gli squilibri esistenti, le logiche individualistiche contro gli interessi collettivi. Diversamente, le visioni che richiedono un cambio di paradigma per promuovere una ripartenza diversa indicano nella crisi un’opportunità da cogliere per riconvertire l’attuale modello economico verso forme più sostenibili che includano anche le strategie di riutilizzo del patrimonio esistente [Italia Nostra 2020; La Greca, Martinico, Nigrelli 2020].

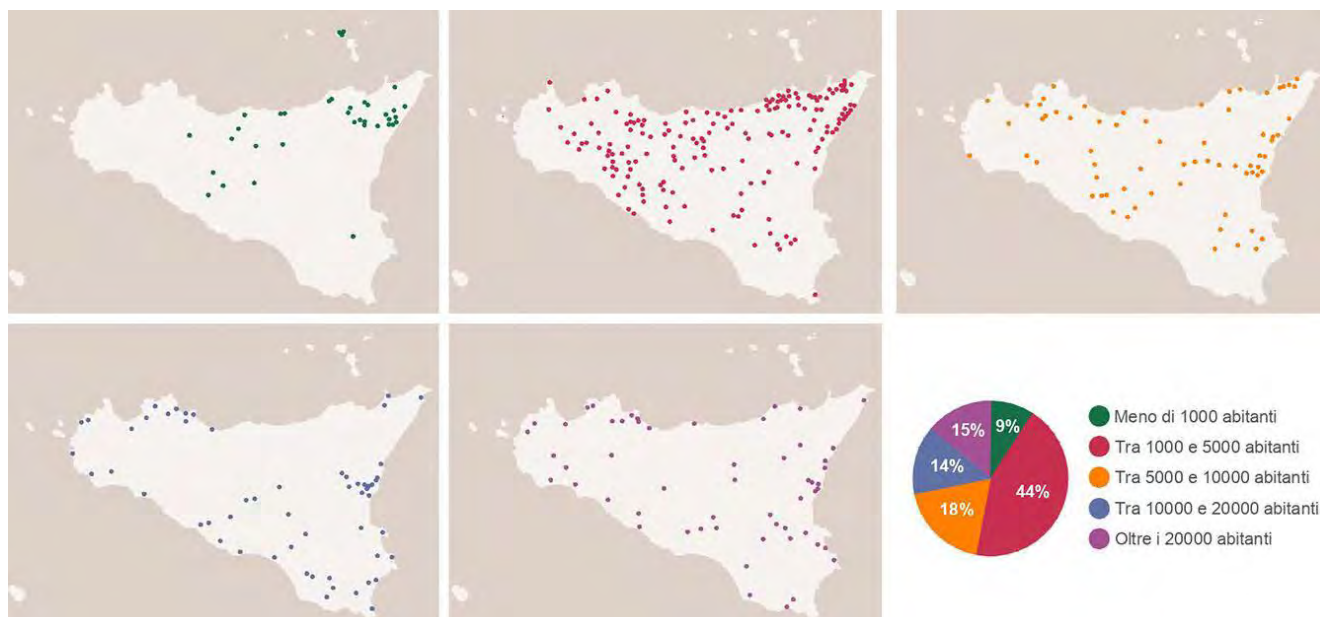
D’altra parte, la crisi sanitaria sembra avere riavvicinato le comunità al patrimonio costruito pure sotto un altro aspetto. L’esperienza del deserto urbano in quegli angoli di città dove normalmente si registrava una forte presenza umana ha rimarcato la funzione degli spazi pubblici appartenenti al nostro vivere quotidiano in un senso non solo utilitaristico, ma soprattutto simbolico e identitario e ci ha chiamati a sperimentare con maggiore intensità il sentimento dell’appartenenza ai luoghi [Montanari 2020]. Le immagini delle città vuote hanno rievocato la realtà degli insediamenti in via di abbandono, aiutandoci a comprendere meglio «il senso» dei paesi dimenticati, anche perché il vuoto ha maggiore carica evocativa e rimarca quel legame profondo tra architetture storiche, memoria e comunità [Teti 2004 e 2017]. Parallelamente, si riscoprono le potenzialità delle città piccole e medie che si offrono come una valida alternativa alla concentrazione urbana delle metropoli. In contrasto con una loro percezione come ‘territori dello scarto’ [Nigrelli 2020]; i centri a misura d’uomo dislocati nelle aree interne del nostro paese offrirebbero prospettive migliori per qualità di vita, ricchezza di relazioni sociali. Peraltro, come dimostrato anche nei giorni più difficili dell’isolamento grazie alla proliferazione di iniziative avviate dalle stesse comunità, in questi luoghi si rintracciano interessanti forme di resilienza e di solidarietà.

Nell’ampia riflessione in corso sul futuro delle nostre città, i temi della vita urbana comunitaria, dei servizi e degli spazi pubblici di ‘prossimità’ [Carta 2020] possono trovare una loro coerente declinazione anche rispetto ai centri storici, offrendosi come una possibilità per invertire i loro processi di depauperamento e di abbandono. Nel quadro di un nuovo interesse verso i territori marginali, che si spera non si riveli effimero, la disciplina della conservazione è senza dubbio chiamata a sperimentare le possibilità di rivitalizzazione del cospicuo patrimonio di memorie e di stratificazione storica dei centri antichi, verificando se e come la città storica possa ancora offrire delle opportunità per riequilibrare le politiche urbane e di gestione del territorio, riattivare le pratiche di cura e rinsaldare i nessi con le comunità che lo abitano [Oteri 2019].

1. La struttura insediativa siciliana e le dinamiche demografiche di lungo e breve periodo

La struttura insediativa dell’isola presenta caratteristiche che in parte differiscono da quella prevalentemente diffusa nel territorio italiano, costellato di realtà urbane di ridotte dimensioni. Diversamente dalle aree settentrionali e dal resto del Meridione, per ragioni socioeconomiche la Sicilia si è storicamente configurata come una ‘terra di città’, caratterizzata da una pluralità di centri medi e grandi. La forte dimensione urbana è evidente già nel corso Ottocento quando – oltre ai tre maggiori centri situati sulla costa, vale a dire Palermo, Messina e Catania – si riscontravano realtà importanti anche nell’entroterra caratterizzato da un’economia prevalentemente rurale [Iachello, Signorelli 1987].

La nostra indagine è volta a comprendere lo *status* attuale del sistema insediativo isolano e a verificare se e con quali effetti le dinamiche demografiche di lungo e breve periodo ne



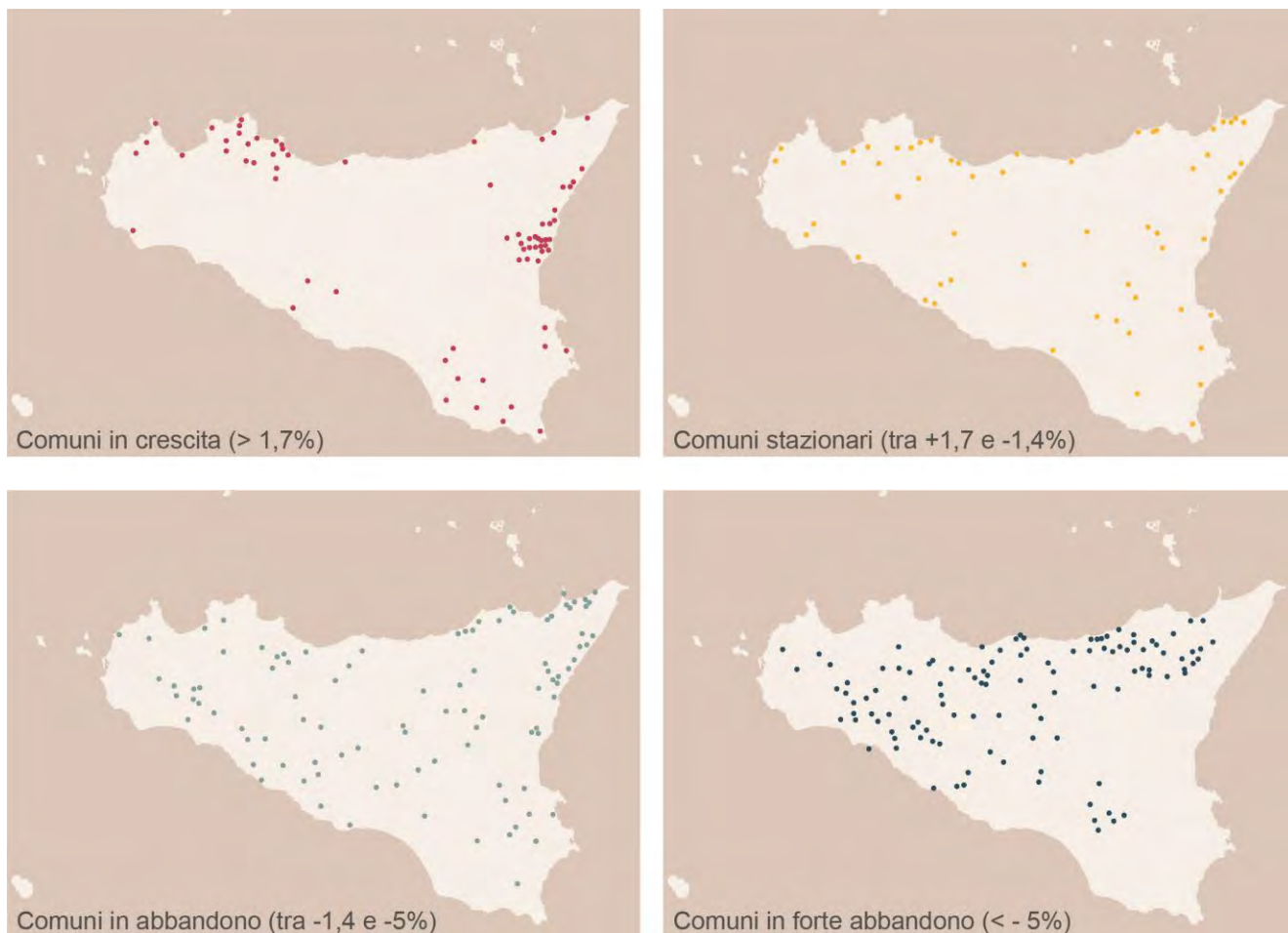
1: Distribuzione dei comuni per dimensione demografica; elaborazione sulla base dei dati Istat aggiornati al 2018.

abbiano modificato l'originaria struttura. Confrontando il caso nazionale con la situazione siciliana, si osserva che oggi in Sicilia solo il 9% dei comuni ha meno di mille abitanti, mentre in alcune regioni con analoghe estensioni territoriali questo dato cambia in modo considerevole: ad esempio in Piemonte si registra il 50%, in Sardegna – a parità di condizione isolana – il 32%. Inoltre, nell'attuale assetto, il 44% dei comuni siciliani ha una popolazione compresa tra 1000 e 5000 abitanti che diventa il 62% se consideriamo anche i centri di media grandezza con popolazione tra 10.000 e 20.000; mentre solo il 15 % dei comuni ha una popolazione superiore a 20.000 abitanti.. Come è facile immaginare, esiste una stretta correlazione tra morfologia del territorio e distribuzione degli insediamenti abitativi: i piccoli comuni che contano meno di 1000 abitanti sono situati lontano dalla costa o in aree geograficamente più periferiche e poco accessibili; al contrario le città di più grandi dimensioni si concentrano prevalentemente lungo la fascia costiera (Fig. 1).

Uno sguardo all'andamento demografico di lungo e breve periodo chiarisce il quadro delle fenomenologie in atto e offre ulteriori spunti per un confronto tra il caso siciliano e il resto del territorio nazionale. A partire dal secondo dopoguerra la regione ha sperimentato importanti processi di spopolamento che persistono a ritmi sostenuti ancora oggi, alterando in modo irreversibile il volto dell'isola. Tali dinamiche presentano una duplice natura: all'esodo verso i paesi esteri o le altre regioni si sovrappongono importanti movimenti migratori interni [Cannarozzo 1999]. Quindi, nel quadro di una situazione demografica in costante declino a livello regionale, i movimenti migratori alla scala isolana tendono a privilegiare le aree costiere e le maggiori polarità territoriali a discapito delle aree interne.

Dalla Figura 2 emerge in che misura i caratteri geomorfologici isolani e la posizione geografica influiscano sull'andamento demografico dei centri urbani. Salvo poche eccezioni, il trend positivo si riscontra solamente negli abitati costieri situati in prossimità delle polarità territoriali.

MARIA ROSARIA VITALE, DEBORAH SANZARO, CHIARA CIRCO



2: Distribuzione dei comuni siciliani sulla base delle variazioni demografiche (%) registrate dal 2011 al 2018; elaborazione sulla base dei dati Istat.

L'analisi per province definisce ulteriormente questo quadro: la maggior parte dei comuni dell'entroterra, nelle province di Enna e Caltanissetta, manifesta una condizione stazionaria o di abbandono; al contrario, le province delle due aree metropolitane di Catania e Palermo accolgono il maggior numero di comuni che registrano trend molto positivi.

Incrociando i risultati dell'analisi sulla dimensione demografica dei centri urbani siciliani con la variazione della loro popolazione residente emerge una situazione in linea con le attuali tendenze riscontrabili a livello nazionale: lo spopolamento è un fenomeno che interessa in misura maggiore i centri di dimensioni minori, con popolazione inferiore ai 5000 abitanti, mentre la maggior parte delle città di grandi dimensioni è in crescita o in una situazione stazionaria. Il fenomeno dell'abbandono definitivo nell'isola può essere ritenuto episodico ed è riconducibile soprattutto alle catastrofi naturali che hanno determinato la morte definitiva di interi insediamenti o hanno accelerato il declino già in atto da tempo di quelli situati in aree poco accessibili. Al contrario, l'erosione insediativa è un fenomeno che si riscontra diffusamente nelle città piccole e medie la cui storica funzione di presidio territoriale appare oggi fortemente minacciata.

2. Gli squilibri urbani e territoriali e i loro effetti sul costruito storico

Le più recenti riflessioni sugli squilibri urbani e territoriali mostrano che lo spopolamento non rappresenta che una delle molteplici cause della crisi delle città piccole e medie su cui intendiamo porre il nostro focus. Le dinamiche che investono ormai da tempo i centri storici ne sono una dimostrazione perché il loro crescente svuotamento e la disaffezione della popolazione nei confronti del cuore delle città rappresenta una costante di moltissime realtà. In effetti, i fattori che concorrono all'allontanamento degli originari abitanti sono complessi e interrelati, ad esempio la scarsa autosufficienza dell'area storica dovuta all'assenza di attività commerciali e di servizi, una offerta residenziale spesso poco differenziata, il costante invecchiamento della popolazione. Il calo demografico non rappresenta dunque che il detonatore di criticità consolidate in processi di lunga durata che trovano le loro radici in scelte di governo del territorio e della città anche pluridecennali.

Rispetto alla estrema eterogeneità dei centri storici siciliani, la semplificazione in grandi categorie che proponiamo di seguito è funzionale a esplicitare gli effetti delle dinamiche in corso, senza pretendere di esaurirne la complessità nella brevità di questo contributo. Tralasciando dunque le realtà urbane più grandi o quelle più trainanti in cui si riscontrano problematiche sovente riconducibili alla turistificazione e alla terziarizzazione, interessa soffermarsi sulle città di minori dimensioni. Sconvolte dagli effetti di una metropolizzazione sregolata e particolarmente provate dalla crisi socio-economica, esse hanno perso la loro capacità di polarizzazione rispetto al territorio di riferimento. Se osserviamo da vicino i fenomeni e i cambiamenti che le investono, potremmo articolare la questione sulla base di due casistiche: i piccoli insediamenti storici in declino e la rete policentrica di città medie in crisi con centri storici in abbandono. Nel primo caso, i piccoli insediamenti, prevalentemente dislocati nell'entroterra siciliano, sono in costante spopolamento soprattutto a causa delle loro caratteristiche geomorfologiche e della condizione svantaggiata che li rendono difficilmente accessibili e "desiderabili". La perdita delle originarie ragioni insediative accomuna spesso intere aree costellate da una rete di città di ridotte dimensioni. In questo quadro, la posizione geografica, la presenza di servizi e di collegamenti giocano un ruolo cruciale rispetto al loro destino e appaiono decisivi per ridisegnare un piano strategico territoriale e pensare anche ad eventuali modalità di rivitalizzazione. Il caso dei comuni intorno ad Alia e Roccapalumba, a sud della provincia di Palermo, rappresenta un esempio emblematico che dimostra come la presenza di una stazione ferroviaria di collegamento al sistema infrastrutturale isolano è un fattore determinante per innescare forme di resilienza [La Greca, Martinico, Nigrelli 2020].

Diverso è il caso delle tante città medie che manifestano fenomeni sempre più diffusi di marginalizzazione e progressivo abbandono delle aree storiche all'interno di sistemi urbani ancora relativamente dinamici. In queste città il centro storico ha progressivamente perso la propria attrattività alimentando la disaffezione da parte dei cittadini che vi riconoscono a fatica valenze o significati e, meno che mai, un potenziale di sviluppo del proprio capitale territoriale. Comune a molte altre realtà urbane della penisola, la perdita di peso della centralità storica è un fenomeno prevalentemente ascrivibile alle politiche urbane di lungo periodo che hanno privilegiato il progressivo trasferimento delle funzioni dal centro storico alla città di più recente espansione [ANCSA, CRESME 2017].

Queste tendenze hanno prodotto in Sicilia situazioni anche controverse: a Leonforte, comune nella provincia di Enna, l'originario insediamento attualmente assume le sembianze di una periferia urbana ai margini di una cittadina ancora vitale e fruita anche dagli abitanti dei piccoli centri limitrofi [Vitale, Versaci 2020]; a Petralia Soprana sulle Madonie, l'espansione



3: Foto aerea attuale del territorio circostante a Petralia Soprana; si notano gli insediamenti di espansione di Contrada Madonnuzza a sud e La Pinta a nord (aerofoto da OpenStreetMap, rielaborata dagli autori).

dei quartieri Pinta e Madonnuzza ha alterato l'originaria centralità del borgo rispetto al suo territorio circostante [Boscarino 1994] (Fig. 3). I due esempi citati testimoniano anche ulteriori fenomeni che hanno spesso accompagnato l'erosione abitativa: il consumo di suolo e l'abusivismo edilizio hanno interessato anche i centri con un forte calo demografico compromettendo e sfigurando ingenti porzioni di territorio. Si tratta di una questione riconducibile sia alle rimesse degli emigrati che hanno mantenuto un forte legame con la terra d'origine, sia a modelli economici che, grazie agli ingenti investimenti pubblici, per lungo tempo si sono incentrati sul settore edilizio [Nigrelli 2020; Cannarozzo 1999].

In tale quadro, è dunque importante soffermarsi sul ruolo che la pianificazione urbana e territoriale ha avuto rispetto alla mutazione della struttura insediativa isolana e al destino dei centri storici e del loro patrimonio costruito.

3. Strumenti e politiche per l'intervento sui centri storici in Sicilia

È un dato ormai acquisito che l'intervento sui centri storici, e per quello che ci riguarda sui centri storici minori nelle aree interne, non può limitarsi al controllo delle operazioni sui singoli fabbricati ovvero ai più impegnativi restauri indirizzati all'edilizia monumentale ma deve inquadrarsi in processi strategici volti alla gestione della conservazione del paesaggio storico urbano nel suo complesso e nella lunga durata. La necessità di un investimento sul patrimonio esistente ha trovato ampio spazio nella riflessione sin dalla fine degli anni Ottanta con la generazione di piani che segna il passaggio dalla cultura dell'espansione urbana alla cultura della trasformazione [Campos Venuti 1987]. Tuttavia, soprattutto a partire dagli anni Novanta, i percorsi della pianificazione e la regolamentazione degli interventi sull'edificato storico sembrano essersi frammentati nella proliferazione di programmi, piani, strumenti tecnici e scale di applicazione, continuando spesso a mancare di una chiara e stabile

gerarchia relazionale [Fiorani 2019]. La scelta di investire su interventi di riqualificazione urbana è rimasta sostanzialmente residuale rispetto alle pressioni aggressive dell'industria delle costruzioni a favore dell'espansione e diffusione urbana, con esiti devastanti sul territorio.

La Regione Siciliana – dotata, come noto, di competenza esclusiva tanto in materia urbanistica che di tutela dei beni culturali e del paesaggio – ha emanato in diverse occasioni norme e provvedimenti sulla tutela dei centri storici, con esiti tuttavia non esenti da criticità e contraddizioni. Tra i primi e più importanti interventi legislativi ricordiamo la legge speciale per il quartiere di Ortigia e il centro storico di Agrigento, con la quale la Regione si impegnava a stilare un elenco dei comuni i cui centri storici rappresentassero beni culturali di particolare pregio da tutelare attraverso interventi di restauro conservativo. Tuttavia, la mancata redazione degli elenchi e, conseguentemente, di una definizione univoca delle parti di città da tutelare ha dato vita a incertezze e ambiguità [Trombino 2016]. La tutela estensiva dei centri storici di Palermo, con il Piano particolareggiato esecutivo del 1993, e Ortigia, con il Piano particolareggiato del 1990, è rimasta esperienza isolata e l'attuazione del loro recupero in termini di sommatoria di singoli interventi, generalmente privati, non è stata in grado di innescare una efficace riqualificazione dello spazio urbano nel suo insieme, né una forte regia pubblica sugli interventi da realizzare. Come negli altri comuni dell'isola, l'attuazione degli interventi attraverso la redazione di piani particolareggiati di recupero ha reso lenta, complessa e costosa la loro predisposizione [Cannarozzo 2007].

Dalla fine degli anni Novanta, l'emanazione delle Linee guida del piano territoriale paesistico regionale (1999) e l'introduzione delle due circolari dell'Assessorato territorio e ambiente (2000) segnano un passo decisivo rispetto alla questione. Se nelle Linee guida del PTPR la conservazione e valorizzazione dei centri storici diviene un tema rilevante anche in relazione a una necessaria gestione del territorio 'culturalmente ed economicamente sostenibile' [Cannarozzo 2010 et alii 2010, 18], le circolari ARTA rappresentano un'occasione per rivedere gli strumenti urbanistici, aggiornati alla Legge n. 1150 del 1942, e allinearli anche alle previsioni del PTPR. Nel dettaglio, la prima Circolare n. 3 del 2000 istituisce la Variante generale per la Zona A, uno strumento intermedio tra pianificazione generale e piano particolareggiato che, rispetto a quest'ultimo, richiede tempi e costi più ridotti. La circolare suggerisce un approccio nuovo rispetto al problema della gestione dell'intervento nei centri storici evidenziando la necessità di basare lo studio tipologico su una conoscenza approfondita e diretta dei caratteri del centro storico. Tuttavia, per quanto è possibile osservare dai siti istituzionali, i comuni che dispongono di questo strumento sono veramente pochissimi.

Il lento e difficile percorso siciliano verso la definizione di una pianificazione volta anche alla salvaguardia dei centri storici sembra arrestarsi in seguito all'emanazione della Legge n. 13 del 7 maggio 2015, giustamente criticata da più fronti. La legge introduce lo studio di dettaglio basato su una rigida e semplicistica classificazione tipologica. La possibilità di associare le categorie d'intervento (D.P.R. 2001) a tale sommaria individuazione tipologica avalla la possibilità di attuare trasformazioni anche importanti in assenza una visione unitaria e di una adeguata conoscenza preliminare. A dispetto dei più che condivisibili limiti dello strumento introdotto, le esperienze condotte finora – di cui circa la metà sono di comuni con popolazione inferiore a 15.000 abitanti – mostrano risultati talvolta sorprendenti: a Troina, per esempio, lo studio condotto sotto la guida di un'amministrazione illuminata mostra un approccio metodologico sensibile e grazie anche a recenti finanziamenti si avvierà presto la riqualificazione di alcune aree del centro storico. Ciò non toglie che le criticità di applicazione permangano e si aggravino ulteriormente alla luce di



4: Abbandono e sostituzione edilizia in piccoli centri storici siciliani (foto degli autori).

una giurisprudenza recente che sta finendo con l'esautorare gli organi preposti alla tutela da ogni possibilità di intervento.

Per il resto, rimane evidente una generalizzata inerzia dei comuni siciliani nella predisposizione di una regolamentazione per i loro centri storici. Allo stato attuale solo il 23% di essi possiede uno dei possibili strumenti di governo della città storica – piani di recupero, piani particolareggiati esecutivi, prescrizioni esecutive, varianti generali al PRG, studi ex legge n. 13/2015. Uno sguardo ai centri con meno di 5000 abitanti chiarisce il drammatico quadro finora delineato: sul totale di 207 comuni solo il 15% ha provveduto a redigere un piano o uno studio per il centro storico. La scarsa reattività delle amministrazioni comunali si nota anche nella limitatissima partecipazione ai bandi emanati dalla Regione Siciliana, tra cui il *Programma regionale di finanziamento al fine di favorire gli interventi diretti a tutelare l'ambiente e i beni culturali, per la realizzazione di infrastrutture per l'accrescimento dei livelli di sicurezza, per il risanamento dei centri storici e la prevenzione del rischio idrogeologico, a valere sulle risorse FSC, nei Comuni della Regione Siciliana*. Nelle graduatorie si contano circa 165 comuni partecipanti che corrispondono ad appena il 50% del totale di quelli cui il bando è rivolto (centri con popolazione inferiore a 15000 abitanti).

Le ricadute di questo atteggiamento interessano soprattutto le realtà di più ridotte dimensioni con effetti anche contrapposti (Fig. 4). Se in certi casi si aggrava la condizione di abbandono e degrado, in altri prevalgono più disinvolute pratiche di sostituzione edilizia, spesso illecite. Le ricadute di questo atteggiamento interessano soprattutto le realtà di più ridotte dimensioni con effetti anche contrapposti (Fig. 4). Se in certi casi si aggrava la condizione di abbandono e degrado, in altri prevalgono più disinvolute pratiche di sostituzione edilizia, spesso illecite o favorite da sistemi clientelari. In altri contesti, i tempi lunghi di attuazione e le variazioni intervenute hanno finito con l'indebolire le previsioni originarie. A Piazza Armerina le prime prescrizioni esecutive contenute all'interno del Piano Regolatore Generale approvato nel 2010 erano finalizzate a conferire al centro storico un nuovo ruolo attrattivo rispetto al resto della città.

L'inserimento di nuove funzioni a carattere culturale si associava a raccomandazioni puntuali con l'obiettivo di governare le trasformazioni del tessuto edilizio e, al contempo, favorire un adattamento delle abitazioni agli standard abitativi contemporanei. Il comune ha successivamente promosso un progetto a regia pubblica comprendente l'acquisizione di un gruppo di abitazioni insieme alla realizzazione di un parcheggio e di un centro sociale. Il ridimensionamento delle previsioni originarie – con la soppressione del parcheggio e, soprattutto, la dispersione degli interventi edilizi su diverse aree del centro storico – ha fatto perdere mordente all'originaria capacità trainante del programma. A dispetto di un contesto abbastanza diversificato di azioni a regia pubblica e istituzionale, in Sicilia si scorgono iniziative virtuose di altra natura. Il caso di Favara rappresenta un esempio illuminato, oramai noto nel panorama nazionale, di un'iniziativa *bottom-up* che ha offerto opportunità di rilancio a una città di medie dimensioni in condizioni di profondo declino e disagio sociale.

Conclusioni

«Per uscire da una crisi serve un cambio di paradigma. Bisogna cambiare regole e prospettive, adeguare il proprio sguardo a un modo nuovo di interpretare la realtà. Prima che si stabilisca un nuovo paradigma, una nuova normalità, esiste un momento in cui tutte le possibilità sono aperte» [Magatti 2017]. Dalla disamina della crisi delle città piccole e medie in Sicilia e delle politiche urbane (in)attuate si profilano alcune conclusioni che – ancorché provvisorie o persino scontate – può essere utile ribadire anche per riempirle di nuovi contenuti alla luce della recente crisi sanitaria.

In primo luogo, emerge che la differenza nelle future traiettorie dipende – ben al di là del dato dimensionale degli insediamenti – della loro capacità di fare rete, dalla qualità delle infrastrutture e dei servizi o dei diversi mezzi di comunicazione (non dimentichiamo che la pandemia ci ha messo di fronte anche alla necessità di superare il *digital divide*), oltre che dall'importanza accordata ai temi della cultura, dell'educazione e della salute. D'altra parte, uno sguardo scevro da moralistiche retoriche non può che riconoscere la necessità di accettare per alcuni insediamenti l'irreversibilità del processo di estinzione. Di conseguenza, occorre pure percorrere strade differenti rispetto alla rivitalizzazione e puntare a strategie che si misurino anche con una situazione di abbandono definitivo [Curci, Zanfi 2018]. Diversamente, la crisi dell'armatura urbana e territoriale, la pervasività dei fenomeni di decadimento e disaffezione che investono i nuclei storici di città piccole e medie ancora vitali e il correlato incremento dei rischi sociali, territoriali e culturali richiedono uno sforzo importante di ripensamento delle strategie di intervento e l'attivazione di nuove visioni in grado di riallacciare i legami coevolutivi tra comunità, territorio e patrimonio urbano. «Emerge anche in questo caso la necessità di dare organicità e specificità – anche solo in termini interpretativi – alle norme sui centri storici, da intendersi come insiemi vitali di componenti sia materiali sia immateriali. [...] E abbiamo bisogno, accanto a quelli conservativi, di strumenti attivi di governo delle trasformazioni» [Celata 2020]. L'assenza di politiche abitative e di programmi di edilizia sociale per il cuore delle nostre città appare persino clamorosa a dispetto di una tradizione tutta italiana di pensiero e azione in materia di centri storici: «un imperdonabile errore culturale e politico – come giustamente stigmatizzato – proporre per i centri storici la salvezza delle pietre e non quella degli uomini» [Campos Venuti 1991]. Tutelare, mantenere, salvaguardare quello che ci è caro, cioè attivare le pratiche della cura, può essere declinato a varie scale, da quella del nostro patrimonio, a quella ambientale estesa alla cura del pianeta, fino a quella sociale del prendersi cura dell'altro. In una

rinnovata «alleanza tra l'onere della conservazione e l'impegno della valorizzazione» [Carta 2020] la cultura del restauro è certamente chiamata a dare un contributo importante.

Bibliografia

- ANCSA, CRESME (2017). *Centri storici e futuro del paese. Indagine nazionale sulla situazione dei Centri storici*, <http://www.cresme.it/doc/rapporti/Centri-storici-e-futuro-del-Paese.pdf>.
- ANDREASSI, F. (2016). *Urbanistica e decrescita. Tra restringimenti, abbandoni e ricostruzione. Il ruolo dei centri storici minori*, Roma, Aracne.
- BOSCARINO S. et al. (1994). *Petralia Soprana. Ipotesi di restauro urbano e studi di analisi multicriteriale*, Palermo, Medina.
- CAMPOS VENUTI, G. (1987). *La terza generazione dell'urbanistica*, Milano, Franco Angeli.
- CAMPOS VENUTI, G. (1991). *L'urbanistica riformista: antologia di scritti, lezioni e piani*, a cura di F. Oliva, Milano, Etas.
- CANNAROZZO, T. (1999). *Dal recupero del patrimonio edilizio alla riqualificazione dei centri storici. Pensiero e azione dell'Associazione nazionale centri storici artistici in Sicilia 1988-1998*, Palermo, Publisicula.
- CANNAROZZO, T. (2007). *Centri storici in Sicilia: problematiche e indirizzi*, in «Urbanistica Informazioni», n. 212, pp. 76-77.
- CANNAROZZO, T. (2010). *Centri storici e città contemporanea: dinamiche e politiche*, in «Centri storici e territorio. Il caso Scicli», a cura di G. Abbate, T. Cannarozzo, G. Trombino, Palermo, Alinea.
- CARTA, M. (2020). *Le città della prossimità aumentata*, in «Il giornale dell'architettura», 19 maggio 2020, <https://inchieste.ilgiornaledellarchitettura.com/le-citta-della-prossimita-aumentata/>.
- CELANI, G., ZUPI, M. (2007). *Rivitalizzazione, dimensione culturale e sense of place*, in «Urbanistica Informazioni», n. 212, pp. 71-72.
- CELATA, F. (2020). *Rivoltiamo le città*, in «Micromega», n. 5 (edizione Kindle) pp. 35- 50.
- CURCI, F., ZANFI, F. (2018). *Il costruito, tra abbandoni e riusi*, in *Riabitare l'Italia*, a cura di A. De Rossi, Roma, Progetti Donzelli.
- FIORANI, D. (2019). *Il futuro dei centri storici. Digitalizzazione e strategia conservativa*, Roma, Quasar.
- FONDAZIONE IFEL (2011). *Atlante dei piccoli comuni*, O.GRA.RO, Roma, https://www1.interno.gov.it/mininterno/export/sites/default/it/assets/files/21/0514_Atlante_piccoli_comuni_2011.pdf.
- IACHELLO, E., SIGNORELLI, A. (1987). *Borghesie urbane dell'Ottocento*, in *La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, Torino, Einaudi, pp. 89-119.
- ITALIA NOSTRA (2020). *Per un rilancio dell'Italia dopo l'emergenza, Lettera aperta di Italia Nostra*, <https://www.italianostra.org/per-un-rilancio-dell-italia-dopo-l-emergenza/>.
- LA GRECA, P., MARTINICO, F., NIGRELLI, F.C. (2020). *“Passata è la tempesta ...”. A land use planning vision for the Italian Mezzogiorno in the post pandemic*, in «Tema. Journal of Land Use, Mobility and Environment», special issue Covid-19 Vs City-20. *Scenarios, Insights, Reasoning and Research*, pp. 212-230, <http://dx.doi.org/10.6092/1970-9870/6853>.
- MAGATTI, M. (2017). *Cambio di paradigma. Uscire dalla crisi pensando il futuro*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- MONTANARI, T. (2020). *Le piazze e le chiese d'Italia sono la nostra identità*, in «Il fatto quotidiano», 16 marzo 2020.
- NIGRELLI, F.C. (2020). *Pandemia e urbanistica: ridisegnare l'Italia*, in «Micromega», n. 5 (edizione Kindle) pp. 51-67.
- OTERI, A.M. (2019). *Architetture in territori fragili. Criticità e nuove prospettive per la cura del patrimonio costruito*, in «ArchistoR», n. 11, pp. 168-205.
- STRATEGIA NAZIONALE PER LE AREE INTERNE (2014). *Definizione, obiettivi, strumenti e governance*, in «Materiali Uval. Documenti», 31.
- TETI, V. (2004). *Il senso dei luoghi*, Roma, Donzelli editore.
- TETI, V. (2017). *Quel che resta, l'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Roma, Donzelli editore.
- TROMBINO, G. (2016). *La legge n. 13/2015 della Regione Siciliana per i centri storici. Riflessioni e primi bilanci*, relazione introduttiva al convegno ANCSA *Centri storici a rischio, tra leggi inadeguate e pericoli naturali*, https://www.unipa.it/centriinterdipartimentali/c.i.r.ce.s/.content/documenti/TROMBINO_relazione-introduttiva.pdf.
- VITALE, M.R., VERSACI, A. (2020). *Un destino di marginalizzazione. Il ruolo delle politiche urbane nell'abbandono del centro storico di Leonforte*, in «ArchistoR», EXTRA 7, *Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento*, atti del Convegno Internazionale (Reggio Calabria, 7-9 novembre 2018), a cura di A. M. Oteri, G. Scamardi, pp. 1948-1969.

Conservazione integrata e rigenerazione delle città storiche: restauro urbano/pianificazione nei Piani di Gestione UNESCO

Integrated conservation and regeneration of historic cities: urban restoration/planning in UNESCO management plans

ALDO AVETA

Università di Napoli Federico II

Abstract

Si analizzano alcuni aspetti della salvaguardia dei centri storici italiani, tra approcci disciplinari e politiche di rigenerazione urbana.

A tali questioni di carattere generale, che portano ad esiti applicativi si aggiungono le problematiche delle città storiche patrimonio dell'UNESCO, i cui Piani di gestione purtroppo non hanno alcun valore dal punto di vista normativo e amministrativo. Dal confronto tra le esperienze di alcune di città storiche italiane emergono spunti di riflessione utili per indirizzare le politiche di conservazione dei Paesaggi Storici Urbani.

We analyze some aspects of the preservation of Italian historical centers, between disciplinary approaches and policies of urban regeneration.

In addition to these general questions, which lead to application results, there are the problems of historic UNESCO heritage cities, whose management plans unfortunately have no value from a regulatory and administrative point of view. From the comparison between the experiences of some of Italian historical cities emerge useful food for thought to address the policies of conservation of Historical Urban Landscapes.

Keywords

Rigenerazione urbana, Conservazione integrata, Piani di gestione.

Urban regeneration, Integrated conservation, Management plans.

Introduzione

Il titolo della presente macro-sessione “Metodologie e tecniche per la conservazione, la tutela e il restauro”, riferito al tema generale oggetto del convegno “La città palinese” richiama alla memoria di molti un documento di rilevante importanza nel campo del restauro, approvato dal Consiglio d'Europa nel 1975, noto come Dichiarazione di Amsterdam. Chi ha vissuto quel trentennio di straordinaria vivacità intellettuale e scientifica nell'ambito della Conservazione, e non solo – testimoniata da convegni, dibattiti e dalla produzione pubblicistica, in primis la rivista RESTAURO diretta da Roberto Di Stefano [«RESTAURO», nn. 17-18-19/1975, nn. 25-26/1976, n. 31/1977, nn. 41-42/1979] – ricorda la fondamentale evoluzione di concetti già ben delineati nel precedente decennio, ed i contributi specifici di Roberto Pane e di Piero Gazzola nella Carta di Venezia del 1964.

1. L'attualità della Conservazione integrata

Ad Amsterdam emerge, in particolare, un concetto innovativo: quello della Conservazione integrata, ovvero il principio che «la conservazione del patrimonio architettonico debba essere considerata non come un problema marginale, ma come il principale obiettivo della

pianificazione urbana e territoriale». Chi pertanto ha sino ad oggi sottovalutato la valenza di tale documento, dovrebbe piuttosto apprezzarne la fondamentale e innovativa visione, tuttora attuale. Purtroppo, l'applicazione di tale concetto è stata disattesa nei decenni successivi, con risultati non certo esaltanti per le sorti del suddetto patrimonio: ciò si è verificato, salvo rare eccezioni, in Europa e in Italia, registrandosi in generale il prevalere delle ragioni dell'Urbanistica e dell'Economia – per non dire della speculazione immobiliare - su quelle della Conservazione. Un simile giudizio potrebbe sembrare troppo categorico, soprattutto in relazione al fatto che si è registrato negli ultimi decenni un processo di graduale sensibilizzazione nei confronti del patrimonio architettonico e dei centri storici: resta ancora oggi un problema, ovvero il reale significato, trascurato nelle politiche di governo degli enti territoriali, dell'integrazione di tale patrimonio con le scelte di pianificazione urbana. Né può trascurarsi il fatto che il patrimonio di risorse culturali, in senso lato, per sua stessa natura evoca, erroneamente, atteggiamenti oltranzisti di conservazione generalizzata, e dunque, viene considerato diffusamente come un vincolo nei confronti di qualunque ipotesi di sviluppo e di modificazione dello status quo e come tale osteggiato.

Orbene, poco si è compiuto nella direzione di considerare tali risorse culturali come un valore aggiunto dei territori e non è stato adeguatamente percepito il fatto che esse possano rappresentare uno dei volani strategici per le politiche di rigenerazione urbana e di sviluppo delle comunità, così come evidenziato in tante iniziative pubblicistiche, alcune delle quali incentrate sull'interpretazione del concetto di Paesaggio Storico Culturale applicata a siti di straordinaria valenza, come ad esempio la Baia di Napoli [Aveta, Marino, Amore 2017].

A questo punto sembra utile ricordare alcuni punti segnalati nella citata Dichiarazione inerenti il tema che si sta dibattendo nel presente convegno, ovvero:

- Metodi e tecniche di restauro e riqualificazione degli edifici e degli insiemi storici devono essere meglio messi a frutto, e le loro potenzialità allargate;
- Le tecniche specialistiche, messe a punto nel restauro di insiemi storici importanti, devono essere utilizzate anche negli interventi sulle architetture minori;
- I materiali da costruzione tradizionali restino disponibili e le arti e le tecniche tradizionali devono continuare ad essere applicate;
- La costante manutenzione va attuata per evitare costose operazioni di riqualificazione;
- La conservazione della documentazione completa degli interventi e dei relativi costi è da attuare;
- I materiali e le tecniche nuove possono essere applicati dopo accordi con istituzioni scientifiche neutrali;
- Ricerche finalizzate ad un catalogo dei metodi e delle tecniche utilizzate, grazie a istituzioni scientifiche che dovranno cooperare strettamente tra loro devono essere favorite;
- I programmi di formazione di personale qualificato di carattere interdisciplinare sono indispensabili, e dovranno alternare approcci tecnici e pratica di costruzione;
- Occorre promuovere i mestieri artigianali indispensabili nei lavori di restauro;
- Occorre sensibilizzare i giovani al mestiere della conservazione.

Sono obiettivi ed azioni legati al restauro architettonico, che hanno delineato una serie di scenari approfonditi in Italia nei decenni successivi; tra l'altro hanno dato luogo anche ad importanti evoluzioni metodologiche ed applicative come le *Linee Guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico per il patrimonio culturale* (2011), nonché le *Linee di indirizzo per il miglioramento dell'efficienza energetica nel patrimonio culturale* (2015).

Altro però è una efficace politica di Conservazione integrata auspicata nella Dichiarazione: fondamentale è il passaggio dalla scala architettonica a quella urbana. Tale principio, straordinariamente innovativo, avrebbe dovuto essere declinato e sviluppato nelle diverse

nazioni europee: veniva precisato, tra l'altro, che essa «esige un adattamento delle misure legislative ed amministrative». Operazione complessa: ogni nazione ha leggi diverse da quelle degli altri Paesi, approvate in contesti sociali, economici, culturali, amministrativi del tutto differenti. Mentre in Europa sono avvenute ben note ristrutturazioni di interi quartieri, ispirate alla logica del mercato immobiliare, basate sulla sostituzione edilizia e/o sul ripristino di forme di storiche architetture, piuttosto che operazioni di salvaguardia attiva di valori autentici e del tessuto sociale che caratterizzava i siti.

Insomma in Italia si registra come una nazione 'speciale': un patrimonio di città storiche e siti davvero straordinario; una cultura nel campo del Restauro riconosciuta universalmente per la storica tradizione di studiosi ed esperti; leggi per i beni culturali, quelle del 1939, esemplari nell'epoca in cui furono varate ed imitate da altre nazioni europee, ma aggiornate per tener conto delle evoluzioni concettuali nel campo dei beni culturali solo dopo molti decenni, grazie al Codice per i Beni culturali ed il Paesaggio del 2004; una salvaguardia dei centri storici molto discutibile e frammentaria, soprattutto per il fatto che con la delega alle Regioni nel 1977 delle competenze in materia urbanistica si è assistito al proliferare di interpretazioni e politiche di certo molto diverse. In tale contesto, la mancanza di una legge quadro nazionale per i centri storici, in grado di delineare una cornice adeguata per un approccio omogeneo a tale tema, ha aggravato la situazione. Alla legislazione urbanistica poi si sono aggiunte altre leggi di natura diversa che riguardano ambiente, lavori pubblici, sismica, sicurezza, edilizia, ecc.

Insomma un quadro assai confuso che incide negativamente sulla salvaguardia attiva e sulla valorizzazione dei centri storici di grandi – in molti casi città metropolitane – e piccole città.

2. L'esigenza diffusa della rigenerazione urbana

Il termine 'rigenerazione', accostato a quello di città, è stato utilizzato nel 1988, quando sono stati pubblicati due volumi dal titolo *Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli* [Studi Centro Storico 1988] nei quali si illustra un piano per la città storica del capoluogo partenopeo indicando i tipi di interventi ammissibili in un quadro molto ampio e complesso. La strategia adottata persegue l'obiettivo di 'rigenerare' il centro storico nei suoi molteplici aspetti: giuridici, urbanistici, architettonici, sociali, culturali ed economici. Come ha osservato G. D'Angelo nell'Introduzione al primo volume «Si tratta di affrontare (...) specificatamente e con concretezza, i problemi più difficili, che non sono soltanto di carattere urbanistico-edilizio» [cit. 1988]. Quindi il tema della 'rigenerazione' dovrebbe essere strettamente connesso a quello dell'auspicata 'conservazione integrata'. In relazione al lavoro citato, F. Forte ha osservato che «molte delle assunzioni di metodo suggerite sono state ratificate nei successivi anni dalla legislazione italiana, dandosi luogo ai programmi complessi, operativi in molteplici contesti di città storiche, che nelle politiche urbane hanno assunto quale obiettivo la rigenerazione della città storica» [Forte 2013]. Più recentemente sulla valenza e sulle potenzialità della rigenerazione urbana nella città di Napoli, rapportata ai temi del centro storico e delle periferie, sono state avanzate significative proposte [Aveta, Castagnaro 2015].

Il tema della 'rigenerazione' è stato ampiamente trattato e affrontato anche dalla disciplina dell'Urbanistica, ma con un'accezione molto diversa. Negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso si inizia a dibattere la questione dei vuoti urbani e delle aree dismesse: nel 1997, ad esempio, dibattendo sul recupero delle aree dismesse in Europa G. de Franciscis esprimeva i progetti sviluppati in alcune città europee per il recupero di tali aree, ovvero i 'territori abbandonati', i 'vuoti' del sistema insediativo, ecc., che possono diventare occasioni di 'rigenerazione urbana e territoriale' [de Franciscis 1997]. L. Colombo ha trattato il tema delle aree industriali italiane dismesse esponendo anche il caso napoletano di Bagnoli – Coroglio [Colombo 1997]. Ancora, M. Russo nel 1998 [Russo 1998] ha illustrato le strategie adottate in Europa e in Italia per la rivitalizzazione di parti di città dismesse: egli, però, si è soffermato anche sulle questioni più strettamente connesse al recupero dei centri storici e al diverso approccio assunto dagli

ALDO AVETA

urbanisti per affrontarle. Più recentemente, il progetto di ricerca (PRIN) Re-cycle Italy, che ha preso avvio nel 2013, tratta di 'scorie' urbane, degli 'scarti' di città [*Il territorio degli scarti e dei rifiuti* 2014].

Come hanno giustamente osservato taluni studiosi l'interesse al tema della rigenerazione urbana è notevolmente cresciuto negli ultimi anni, forse anche per l'entrata in vigore della legge n. 106/2011 (cd. 'decreto sviluppo'). Eppure sembra che la tecnica urbanistica ancora oggi «si trova regolarmente in ritardo, rispetto agli avvenimenti che dovrebbe controllare, e conserva il carattere d'un rimedio applicato a posteriori», come ben osservato, già alcuni decenni or sono, da L. Benevolo [Benevolo 1963].

Dunque, il concetto di conservazione integrata è, a distanza di oltre quaranta anni, ancora attuale: si connota però di valenze diverse e molto più complesse di quelle dell'epoca e si confronta oggi con le politiche di rigenerazione urbana.

Questa situazione in Europa ed in Italia appena delineata e non proprio rassicurante in termini di applicazione del concetto di Conservazione integrata, avrebbe potuto trovare una possibilità di miglioramento dagli esiti delle politiche di importanti organismi di livello internazionale. Nel campo dei beni culturali si registrano le iniziative dell'ICOMOS, che hanno arricchito fino ad oggi l'evoluzione dei concetti che riguardano la Conservazione. Si fa riferimento alla Carta di Venezia (1964), alla citata Dichiarazione di Amsterdam (1975), alla Convenzione di Granada (1983), alla Carta di Washington (1987), a quella di Nara (1994) e così via, fino agli indirizzi ed alle linee guida dei molteplici Comitati internazionali per il recupero dei beni immateriali, dell'architettura rurale, dei mestieri tradizionali, ecc. Emerge sempre in tali documenti uno stretto rapporto con l'urbanistica, a conferma che il concetto di conservazione integrata negli ultimi decenni si è fortemente legato ai temi della rigenerazione urbana.

Vi sono poi le iniziative dell'UNESCO che dopo quelle per la salvaguardia del patrimonio in caso di eventi bellici, si sono concretizzate nella importante Convenzione del 1972, con la individuazione di una Lista del Patrimonio Mondiale, in cui confluiscono beni ai quali è riconosciuto un valore universale eccezionale, secondo criteri dettagliatamente specificati. In sostanza, tali beni devono rispondere ad almeno uno dei criteri prestabiliti e devono soddisfare condizioni di integrità e/o autenticità. Dunque, quale Patrimonio culturale vengono indicati monumenti, complessi e siti e quale Patrimonio naturale monumenti naturali, formazioni geologiche e siti naturali. Ai suddetti beni, successivamente [Santa Fè 1992] sono stati aggiunti i paesaggi culturali, distinti in tre categorie: il paesaggio concepito e creato intenzionalmente dall'uomo, i paesaggi essenzialmente evolutivi, il paesaggio culturale associativo [Benente 2010].

Non rientra nei limiti di questo apporto soffermarsi sui criteri scelti ai fini dell'inserimento sia per i siti architettonici che per quelli naturali: va solo ricordato che l'Italia detiene il primato di tali beni inseriti nella Lista.

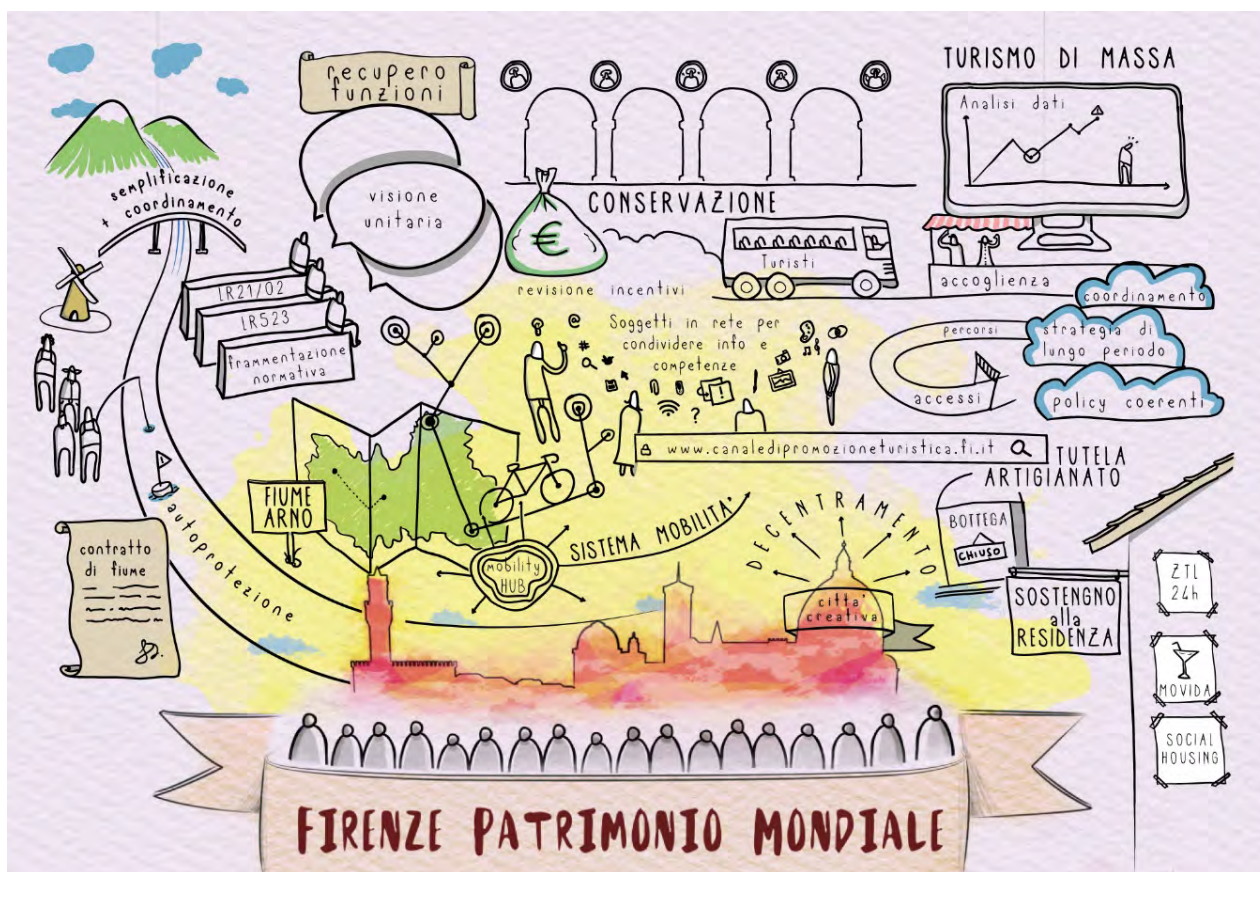
Va qui ricordato l'inserimento nella citata Lista non comporta finanziamenti speciali da parte della comunità internazionale, ma dovrebbe spingere i paesi 'fortunati' ad operare in direzione della tutela e della valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale presente nei rispettivi territori.

3. L'apporto strategico dei Piani di Gestione delle città UNESCO in Italia

Come già segnalato, per la complessità di una materia che investe i diversi contesti economici, sociali, amministrativi, legislativi nei diversi Paesi del mondo, si ritiene utile limitare l'approccio a ciò che avviene in Italia ed in alcune sue città d'arte, sia per il maggior numero di siti nella Lista presenti nella nostra nazione, sia per gli specifici ed avanzati apporti che la Cultura italiana, attraverso personalità di grande spessore, ha dato nell'ambito delle Teorie del Restauro.

Già si è detto della carenza di politiche adeguate nel campo della salvaguardia attiva dei centri storici di città grandi e piccole, ricche di stratificazioni e di tessuti storici. Orbene, un problema ancora irrisolto istituzionalmente e dall'impatto negativo riguarda il nodo della mancata valenza dei PdG a livello di strumento urbanistico: in sostanza un PdG non ha valore cogente dal punto di vista legislativo. Ciò premesso è opportuno evidenziare le diverse sensibilità dimostrate da alcune importanti città d'arte in Italia, pur in presenza del limite citato [Del Prete 2015].

Analizziamo, ad esempio, il caso del centro storico di Firenze, inserito nella Lista nel 1982, il cui primo Piano di Gestione dei siti UNESCO risale al 2006, con aggiornamenti nel 2006, nel 2007, nel 2008, fino ad un nuovo PdG del 2016. L'ambito territoriale iscritto nella Lista coincide con l'area inclusa entro i circuiti dei viali, corrispondente all'antica cerchia muraria [Comune di Firenze 2016]. Inoltre, nel capoluogo toscano nel 2018 è stato varato un Piano esecutivo di gestione: esso prevede il monitoraggio dello sviluppo dei progetti indicati nel PdG avvalendosi dell'Heritage City Lab. Viene dunque concepita una verifica della fattibilità e della efficacia dei progetti, per valutarne la possibilità di attuazione o l'eliminazione di quelli che presentano risultati inadeguati. Il protocollo di intesa è stato sottoscritto tra Regione, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici e Comune di Firenze; quest'ultimo organo responsabile, ha costituito un Ufficio ad hoc per redigere rapporti periodici come previsto dall'art. 29 della Convenzione e dunque monitorare il PdG [Chiti, Cotta, Francini 2014]. Il PdG si configura come un documento 'aperto', che può essere integrato e modificato in relazione al mutare delle



1: Firenze Patrimonio UNESCO (<http://maratoneascolto.comune.fi.it/maratone/firenzePatrimonio.html>).

ALDO AVETA

esigenze di tutela e di conservazione del sito, almeno con cadenza annuale. Il documento prevede l'interrelazione sistemica di fattori storici, economici, sociali, culturali e, dunque, emerge in pieno la complessità del quadro di riferimento in cui si inserisce l'azione di conservazione del sito. Ora di certo il quadro che emerge dopo la pandemia del COVID 19 richiede un diverso approccio, in quanto il contesto risulta del tutto modificato, a partire da talune criticità che erano state messe in evidenza: la minaccia del turismo di massa, l'abbandono delle attività commerciali e artigianali storiche e il sorgere di negozi di scarsa qualità, l'invasività dei parcheggi per la sosta delle auto, la cattiva gestione dei rifiuti, ecc. L'aspetto positivo che si è registrato in questa città storica patrimonio UNESCO è la una tendenza ad aggiornare lo strumento PdG nel tempo, come è giusto che avvenga.



2: Obiettivi strategici del piano di gestione in Venezia e la sua laguna. Patrimonio mondiale UNESCO. Piano di gestione 2012-2018, p. 80.

Una particolare attenzione al turismo caratterizza il PdG di un'altra città d'arte toscana: Siena. Iscritta nella Lista UNESCO fin dal 1995, la città storica si è dotata di un Piano di Gestione dal 2011. Qui è stato previsto un Piano di azione per la valorizzazione culturale, che vede tra gli obiettivi principali lo sviluppo sostenibile e competitivo del turismo, la sua destagionalizzazione, il decentramento dei flussi turistici rispetto alla zona monumentale della città. I progetti messi in campo riguardano la creazione di un Osservatorio turistico, il Progetto Spin Eco, il Forum permanente sul turismo; Via Frangipane in festa e il Taccuino del Viaggiatore; Siena artefice, filiera corta, per le attività artigianali storiche, i prodotti tipici e le botteghe storiche; il rafforzamento del turismo sociale, didattico e congressuale, il trekking urbano [Borroni, D'Orsi, Valacchi 2011]. Anche in tale città gli effetti devastanti della pandemia richiedono oggi una completa revisione dei programmi, che dovranno adattarsi alle nuove realtà economiche e sociali, interpretando in modo diverso i processi fruitivi del patrimonio culturale.

Una serie di spunti interessanti si ritrovano nel Piano di Gestione di Ferrara, città del Rinascimento e il suo delta del Po, che coinvolge 15 amministrazioni comunali (area protetta o buffer-zone). Oltre ai due promotori istituzionali, Regione e Provincia, è stato istituito un Comitato di Pilotaggio, nonché un Gruppo di lavoro interdisciplinare e interistituzionale, con il compito di elaborare il Piano di Gestione, poi pubblicato nel 2009 [Comune di Ferrara 2009, 15]. Ciò che va evidenziato è che in tale PdG, dopo l'indicazione degli strumenti urbanistici vigenti, viene evidenziata l'importanza di varare il Programma Speciale d'Area, denominato *"Azioni per lo sviluppo urbanistico delle eccellenze della città di Ferrara"*. Un piano urbanistico strettamente legato al PdG UNESCO, nel quale emerge che *"La salvaguardia del bene artistico diviene un processo di programmazione permanente, nell'ottica in cui la salvaguardia del bene si collega strettamente alla sua capacità di partecipare in modo funzionale e sostenibile ai processi di sviluppo locale"*. Tale Piano, nell'ottica di una valorizzazione sostenibile, persegue una strategia di integrazione, superando la settorialità propria degli strumenti tradizionali di pianificazione e di programmazione. La valorizzazione sostenibile è fondata sulla qualità/abitabilità dello spazio urbano, associata alla presenza di vecchie e nuove funzioni culturali e di servizio (musei, università, teatri, ecc.) ed al possibile sviluppo di attività economiche ritenute compatibili con la salvaguardia del centro storico e dell'ambiente naturale. Rinviano alla specifica pubblicazione del PdG, qui si sottolinea l'importanza del citato concetto di integrazione, nonché quello di creare uno stretto rapporto tra strumenti urbanistici e PdG. È questo il nodo cruciale del problema già segnalato, ovvero la reale valenza ed efficacia dei PdG, per le quali sarebbe fondamentale che si realizzasse un reale rapporto conservazione/urbanistica con i reciproci condizionamenti. È quanto si auspicava ad Amsterdam nel 1975.

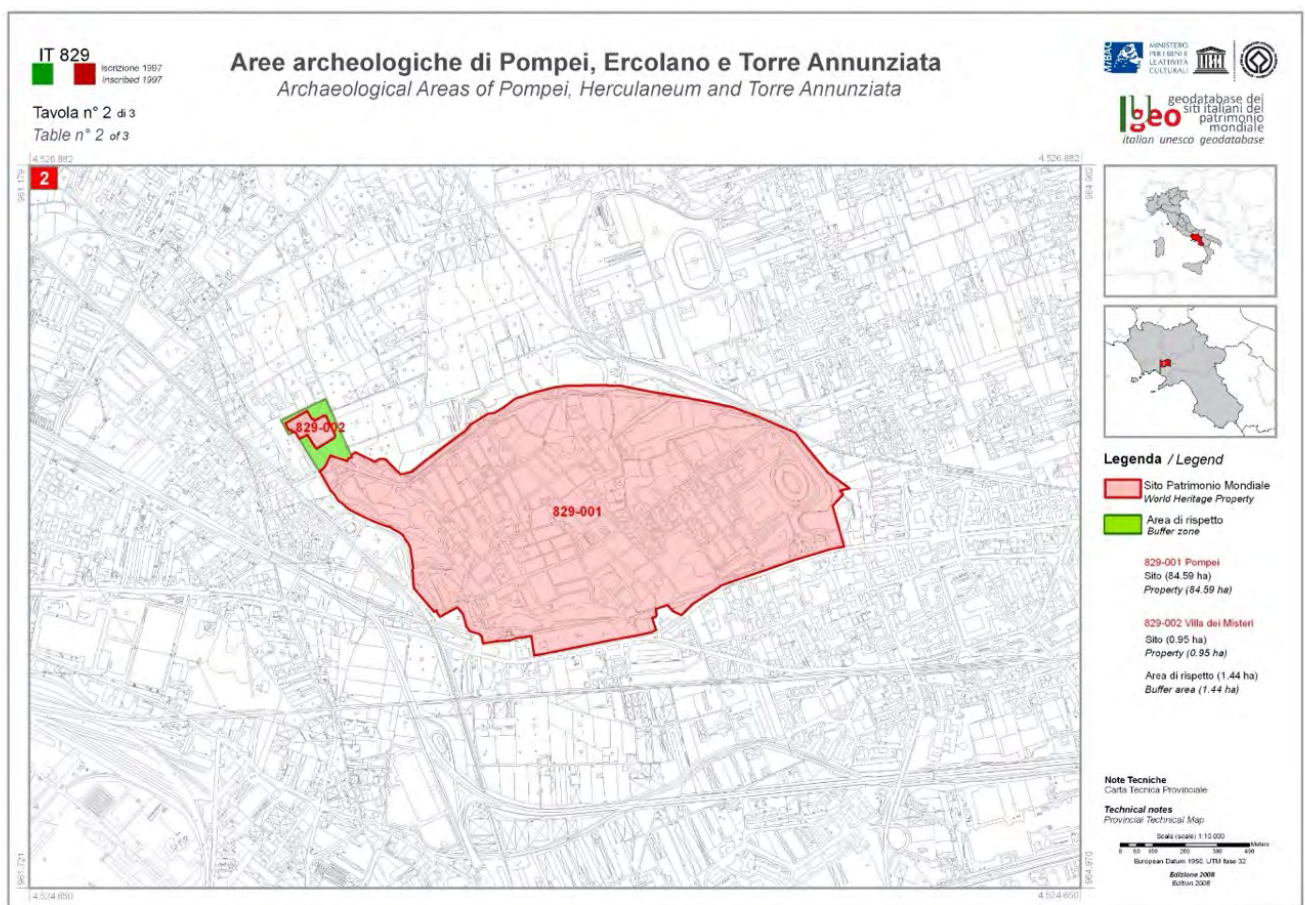
Anche il caso di Venezia offre spunti interessanti: qui il PdG 2012-2018 descrive il processo di azioni e di indirizzi volti a tutelare il patrimonio culturale ed a valorizzarlo per le future generazioni, in coerenza con l'obiettivo di un equilibrato ed armonico sviluppo economico e sociale. Si auspicano sinergie tra i diversi enti e le istituzioni responsabili, cercando di realizzare un luogo dove affrontare le problematiche e le criticità, le minacce alla sua integrità. In sostanza emerge l'intento di avviare un processo ed una strategia di tutela e di valorizzazione con politiche di intervento integrate tra i diversi attori. Sono stati individuati 12 obiettivi strategici e 4 piani di azione che riguardano progetti di sistema (che riguardano la gestione di tutto il sito, e progetti puntuali, proposti dai singoli enti, da attivare in 1/3/6 anni. Il quadro descritto è arricchito dal lavoro svolto da una serie di tavoli tematici su degrado edilizio

ALDO AVETA

e urbano, flusso di turisti, mobilità interna al sito, perdita della morfologia lagunare, perdita del paesaggio culturale, grandi navi in laguna, aree inquinate in laguna, moto ondoso in eccesso. Gli obiettivi dei tavoli tematici sono incardinati sulla verifica della coerenza tra gli strumenti urbanistici ed il PdG, sulla tutela e conservazione del patrimonio, sulla fruizione sostenibile, sulla conoscenza e condivisione. Per gli interessanti dettagli si rinvia al volume pubblicato sul PdG [Città di Venezia 2012].

Altri casi significativi per l'importanza dei siti sono i PdG di Pompei archeologica e del centro storico di Napoli.

Per l'area archeologica di Pompei va ricordato che tra il 2008 ed il 2010 fu redatto il primo PdG del sito UNESCO, finanziato con i fondi della Legge 77/2006. Dopo il crollo della Schola Armaturarum nel 2010, una serie di missioni UNESCO evidenziarono la necessità di una completa revisione del PdG, pena lo spostamento della straordinaria area archeologica nella Lista dei siti a rischio. Nel 2013 fu consegnato il nuovo PdG all'UNESCO, essendo state richieste una serie di integrazioni quali: prendere in considerazione non solo Pompei, ma anche Torre Annunziata, Ercolano e la buffer-zone; considerare oltre al rischio vulcanico del Vesuvio anche altri rischi quali quello sismico, idrogeologico, ecc; esplicitare meglio i progetti previsti e la loro governance, ecc. Negli anni recenti, una gestione illuminata di Pompei e l'attuazione del Grande Progetto Pompei con straordinari successi scientifici e di positiva visibilità e fruizione del sito hanno finito per mettere in secondo piano gli aspetti legati al PdG. Non



3: Perimetro UNESCO area archeologica di Pompei, Ercolano e Torre Annunziata (https://whc.unesco.org/en/list/829/multiple=1&unique_number=978).

traspare ancora quel necessario collegamento con uno sviluppo sostenibile e rispettoso del valore dell'area archeologica più importante a livello internazionale, testimoniato anche nel Piano strategico varato nel 2013 che riguarda i nove Comuni all'interno della buffer-zone. Le interessanti e significative esperienze segnalate in tema di Piani di Gestione UNESCO di alcune città storiche italiane inserite nella Lista del Patrimonio mondiale testimoniano che esiste una fattiva sensibilità a fronte dell'importante riconoscimento: si evidenziano positivi fattori nel continuo aggiornamento dei PdG, nel programmato monitoraggio delle iniziative nel tempo per individuare eventuali correttivi, e in qualche caso di grande interesse nel tentativo di collegare e/o condizionare gli strumenti urbanistici in aggiornamento alle ragioni della Conservazione. Tale tipo di comportamento 'virtuoso' non è estendibile ad altri importanti contesti e, in negativo, va purtroppo ricordato il caso del centro storico di Napoli, inserito nella Lista mondiale fin dal 1995 e dotato di PdG, dopo molteplici sollecitazioni, solo dal 2011. Il caso presenta le sue anomale specificità, in quanto poco o nulla si può eccepire in merito ai contenuti di tale PdG, davvero esaustivo non solo nel segnalare la presenza straordinaria di beni culturali fisici ed immateriali propri di una città di bimillenaria stratificazione, ma anche nell'individuare condivisibili strategie ed azioni. Piuttosto si evidenzia che, a fronte di una corretta impostazione del PdG, che ha soddisfatto l'ICOMOS, poco o nulla si è riusciti a realizzare dei previsti programmi. Responsabile di ciò è ciò grazie al Comune impegnato nell'attuazione del fallimentare *Grande Programma per il Centro Storico patrimonio UNESCO* (2009), che avrebbe dovuto spendere i fondi europei dedicati. In sostanza, da un lato, manca qualunque connessione del PdG con gli strumenti urbanistici obsoleti ma vigenti, a livello comunale e di città metropolitana, dall'altro tali strumenti, di cui recentemente sono state approvate Linee di indirizzo per aggiornarne i contenuti, mancano di una visione di futuro e, dunque, di sviluppo sostenibile di tale città, che pure con la sua Baia costituisce uno dei siti più rilevanti dal punto di vista culturale, naturale, ambientale nel panorama mondiale [Aveta, Marino, Amore 2017]. Un vero peccato, che evidenzia i limiti gestionali e programmatori delle varie Amministrazioni che si sono succedute alla guida della città partenopea negli ultimi decenni.

Conclusioni

Va, in conclusione, ricordato che i PdG sono sottoposti al vaglio dell'UNESCO che, a seguito di specifiche missioni, fornisce una serie di osservazioni di carattere generale e particolare, utili per apportare modifiche, come ad esempio il fatto che non siano ben individuati i progetti da mettere in atto, con quali modalità e tempistiche; il fatto che non sia sufficiente segnalare gli strumenti urbanistici vigenti, ma piuttosto occorra indicare il reciproco rapporto con il PdG. Dunque, il nodo della mancata coerenza dei PdG va attentamente affrontato, in modo tale da non creare grandi illusioni: è necessario, pertanto, che gli obiettivi strategici e le azioni previsti nei PdG mettano in moto un meccanismo che porti all'adeguamento dei piani urbanistici, spesso ispirati a logiche molto distanti dalla Conservazione integrata.

Bibliografia

- ATTI, V., CHITI, A., COTTA, G., FRANCINI, C. (2014). *Firenze Patrimonio del mondo*, Firenze.
- AVETA, A., CASTAGNARO, A. (2015). *Rigenerazione e riqualificazione urbana*, Napoli, artstudiopaparo.
- AVETA, A., MARINO, B.G., AMORE, R. (2017). *La Baia di Napoli, Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, voll. I-II Napoli, artstudiopaparo.
- BENENTE, M. (2010). *Il Paesaggio culturale: dalla Convenzione UNESCO al Codice dei Beni culturali e del Paesaggio*, in *Paesaggi culturali*, a cura di M. A. Giusti, E. Romeo, Roma, Aracne Editrice, pp. 25-34.
- BENEVOLO, L. (1963). *Le origini dell'urbanistica moderna*, Bari-Roma, Laterza.

ALDO AVETA

- BORRONI, E., D'ORSI, P., VALACCHI, F. (2011). *Piano di Gestione Sito Unesco Centro Storico di Siena 2011-14*, Siena.
- CITTÀ DI VENEZIA UFFICIO UNESCO (2012). *Venezia e la sua laguna*, Piano di Gestione 2012-2018.
- COLOMBO, L. (1997). *Un o sguardo al caso italiano*, in *Rigenerazione Urbana. Il recupero delle aree dismesse in Europa: strategie, gestione, strumenti operativi*, a cura di G. De Franciscis, Castellammare di Stabia, Eidos, pp. 435-460.
- DE FRANCISCIS, G. (1997). *Rigenerazione Urbana. Il recupero delle aree dismesse in Europa: strategie, gestione, strumenti operativi*, Castellammare di Stabia, Eidos.
- DEL PRETE, B. (2015). *Dal centro storico al Historic Urban Landscape: la conservazione e la gestione delle città storiche in Italia della Heritage World List UNESCO*, in tesi di Dottorato, Università di Napoli Federico II.
- FORTE, F. (2013). *Ricordi ed eredità culturale di Roberto Di Stefano*, in *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del Restauro*, (Atti del Convegno, 2012 Napoli), a cura di A. Aveta, M. Di Stefano, Napoli, Arte Tipografica Editrice, pp. 13-25.
- Il Piano di Gestione del Centro Storico di Firenze* (2016), a cura dell'Ufficio UNESCO del Comune di Firenze.
- Il territorio degli scarti e dei rifiuti* (2014), a cura di R. Pavia, R. Secchi, C. Gasparrini, Roma, Aracne ('Re-cycle Italy', 8).
- Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli* (1988). Studi Centro Storico Napoli, Edizioni del Sole 24 ore, Milano.
- RUSSO, M. (1998). *Aree dismesse. Forma e risorsa della «città esistente»*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- «RESTAURO», nn. 17-18-19/1975, nn. 25-26/1976, n. 31/1977, nn. 41-42/1979.
- STAFF UNESCO DEL COMUNE DI FERRARA (2009). *Ferrara, città del Rinascimento e il suo delta del Po. Piano di gestione*, Ferrara. SATE industria grafica.

Le 'città palinsesto' ai tempi dell'UNESCO: un bilancio a cinquant'anni dalla Convenzione del 1972
The 'palimpsest city' at the time of UNESCO: an assessment fifty years after the 1972 Convention

ANDREA PANE, TERESA CUNHA FERREIRA

Nel 1972, a Parigi, nel corso della Conferenza Generale dell'UNESCO, veniva approvata la Convenzione per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale, ratificata in Italia nel 1977. Fulcro centrale della Convenzione, com'è ben noto, è la World Heritage List, un elenco di siti riconosciuti di valore eccezionale per l'umanità e pertanto meritevoli di una protezione a livello internazionale che, nel corso degli anni, è andato progressivamente crescendo. Tra questi ultimi, le città storiche occupano un posto di primo piano: basti citare Roma, Firenze, Napoli, Siena, Verona per l'Italia e Avignone, Budapest, Cracovia, Parigi, Porto, Praga, Varsavia, Vienna, per menzionare solo le principali in Europa.

A fronte dei numerosi aspetti positivi che il processo della World Heritage List ha comportato sono tuttavia emerse, nel corso degli anni, anche ricadute meno condivisibili: tendenza alla 'mondializzazione' del patrimonio, turismo di massa, gentrificazione dei centri storici. Sono solo alcuni degli effetti che, negli ultimi decenni, hanno toccato le città storiche incluse nella World Heritage List. Ci si chiede, in particolare, se la dimensione complessa di 'città palinsesto', che caratterizza molte delle città storiche europee, sia compatibile con le aspettative innescate dalla 'brandizzazione' UNESCO, che tende spesso a orientare le politiche urbane verso una visione monoculturale del patrimonio, appiattendolo specificità e differenze, per privilegiare la domanda turistica e la commercializzazione del patrimonio, come già osservava alcuni anni fa, profeticamente, Françoise Choay. Ma ci si chiede anche quanto gli strumenti di controllo (piani di gestione) che l'UNESCO mette in campo per la protezione di tali beni siano realmente adeguati ed efficaci.

A partire da marzo 2020, tuttavia, gli scenari del turismo nelle città storiche sono radicalmente cambiati in tutto il mondo. Dal preoccupante fenomeno dell'over-tourism, si è passati improvvisamente al vuoto. Nel clima drammatico dell'emergenza sono emerse riflessioni radicali che hanno proposto un ripensamento totale della vita nelle città, comprese quelle della World Heritage List, che hanno sofferto gli effetti della progressiva perdita di popolazione locale derivata da politiche economiche prevalentemente centrate sul turismo. Questo contesto richiede strategie di gestione più sostenibili, partecipate e resilienti ai cambiamenti rapidi e alle vulnerabilità (ambientali, sociali, economiche, sanitarie, tra le altre) che caratterizzano l'attuale condizione umana a scala globale. Alla luce della progressiva ripresa di attività cui stiamo assistendo, tuttavia, sembra che poco di queste visioni sarà davvero preso in considerazione. Eppure, un evento così dirompente come quello che abbiamo vissuto dovrebbe indurre a porre in discussione molte delle certezze sulle quali si sono fondate finora le politiche del patrimonio a scala urbana.

Intanto, il cambiamento radicale di scenario, con la conseguente difficoltà di reperire dati, ha reso impossibile per alcuni autori sviluppare le proprie ricerche. Abbiamo pertanto dovuto registrare con rammarico alcune defezioni rispetto al numero di contributi attesi. Dal canto nostro, nell'impossibilità di ripensare completamente questa sessione, abbiamo chiesto a tutti gli autori di aggiornare alla luce della pandemia le riflessioni che avevano già sviluppato, per provare a delineare qualche scenario per la vita della città storiche nell'era post Covid-19. Il quadro offerto dai testi che seguono, quindi, cerca di tenere insieme un'analisi che per forza di cose è riferita ai mesi precedenti il 2020 con gli scenari più attuali. Spaziando dalle rive della Senna a Parigi (Laurence Bassières), al piccolo centro storico di Provins (Lia Romano), all'estesissimo sito di Bagan (Simona Salvo), a Pisa (Francesca Giusti), alle candidature UNESCO di alcune città emiliane (Valentina Orioli, Andrea Ugolini, Chiara Mariotti), fino ai siti UNESCO siciliani (Zaira Barone) e campani (Claudia Aveta), i sette testi qui raccolti appaiono particolarmente significativi proprio per il cruciale momento di transizione che stiamo vivendo, offrendo sguardi da prospettive diverse, ma accomunati dal convincimento che le sfide per la conservazione del patrimonio devono essere continuamente aggiornate alla luce dei mutevoli scenari della vita contemporanea.

In 1972, in Paris, during the UNESCO General Conference, the Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage was approved, ratified in Italy in 1977. As is well known, the central focus of the Convention is the World Heritage List, a list of recognized sites of exceptional value for humanity and therefore worthy of international protection, which has progressively grown over the years. Among them, historical cities occupy a prominent place: for instance, Rome, Florence, Naples, Siena, Verona for Italy, and Avignon, Budapest, Krakow, Paris, Porto, Prague, Warsaw, Vienna, to mention only the main European ones.

However, in the face of the numerous positive aspects that the World Heritage List process has entailed, less shareable repercussions have emerged over the years, such as a trend towards the 'globalization' of heritage, mass tourism, and gentrification of historic centers. These are just some of the effects that, in recent decades, have touched the historic cities included in the World Heritage List. One wonders, in particular, whether the complex dimension of a 'palimpsest city', which characterizes many European historic cities, is compatible with the expectations triggered by the UNESCO 'branding', which often tends to orient urban policies towards a monocultural vision of heritage, flattening all its peculiarities and differences, to privilege the tourist demand and the commercialization of heritage, as Françoise Choay already prophetically observed some years ago. Moreover, we also wonder whether the control tools (management plans) that UNESCO puts in place for the protection of these assets are truly adequate and effective.

Since March 2020, however, the tourism scenarios in historic cities have radically changed around the world. From the worrying phenomenon of over-tourism, we suddenly passed to emptiness. In the dramatic climate of the emergency, radical reflections have emerged, proposing a total rethinking of life in our cities, including those of the World Heritage List, which have suffered the effects of the progressive loss of local population, resulting from economic policies mainly centered on tourism. This context requires more sustainable and participatory management strategies, resilient to rapid changes and vulnerabilities (environmental, social, economic, hygienic, among others) that characterize the current human condition on a global scale. However, in light of the gradual resumption of activity we are witnessing, it seems that little of these visions will really be taken into consideration. Yet, an event as disruptive as the one we have been experiencing should lead us to question many of the certainties on which heritage policies on an urban scale have been based up to now.

Meanwhile, the radical change of scenario, with the consequent difficulty in finding data, has made it impossible for some authors to develop their research. Thus, with regret we had to register some defections compared to the number of contributions expected. For our part, in the impossibility of completely rethinking this session, we asked all the authors to update, in the light of the pandemic, the reflections they had already developed, in order to try to outline some scenarios for the life of historic cities in the post-Covid era. The framework offered by the texts that follow, therefore, tries to hold together an analysis that necessarily refers to the months prior to 2020 together with current scenarios. Ranging from the banks of the Seine in Paris (Laurence Bassières), to the small historic center of Provins (Lia Romano), to the very extensive site of Bagan (Simona Salvo), to Pisa (Francesca Giusti), to the UNESCO nominations of some Emilian cities (Valentina Orioli, Andrea Ugolini, Chiara Mariotti), up to the Sicilian (Zaira Barone) and Campanian (Claudia Aveta) UNESCO sites, the seven texts collected here appear particularly significant precisely for the crucial moment of transition we are experiencing, offering views from different perspectives but united by the conviction that the challenges for heritage conservation must be continually updated in the light of the changing scenarios of contemporary life.

L'invenzione delle 'rive della Senna', o il lento riconoscimento del patrimonio mondiale a Parigi

Inventing the 'Banks of the Seine', or the slow recognition of World Heritage in Paris

LAURENCE BASSIERES
ENSA Paris La Villette

Abstract

Il sito 'Parigi. Rive della Senna', iscritto nella Lista del patrimonio mondiale nel 1991, fu solo gradualmente integrato nelle politiche patrimoniali e urbane di Parigi. Dalla candidatura all'iscrizione, dall'indifferenza iniziale all'interesse che suscita oggi, mentre la revisione del perimetro è in atto, indagheremo qui tanto la collocazione di questo bene nel contesto del paesaggio patrimoniale, quanto i meccanismi che hanno portato alla sua integrazione con i progetti della capitale.

The site 'Paris. Banks of the Seine', listed as World Heritage in 1991, was only gradually integrated into the heritage and planning policies of the city of Paris.

From preparation of the application for World Heritage status to achievement of inclusion on the list, and from initial reactions of indifference to the wide interest generated today – even as the site perimeter currently undergoes revision – this paper will examine the status of the banks of the Seine in the landscapes of Parisian heritage and planning as well as in that of World Heritage, looking at the mechanisms by which the site has slowly been included in the French capital's planning projects.

Keywords

Parigi, rive della Senna, patrimonio mondiale.

Paris, banks of the Seine, World heritage.

Introduzione

L'iscrizione delle rive della Senna a Parigi nel 1991 può sembrare tardiva se si considera la cronologia dei beni designati per figurare nella Lista del patrimonio mondiale: è infatti solo la diciottesima in Francia, e la 335esima al mondo. Più di due decenni furono poi necessari per ottenere un certo riconoscimento del sito allora definito; riconoscimento pubblico, derivante dall'incendio di Notre-Dame e dalla mediatizzazione che ne è conseguita; riconoscimento di natura più politica, attraverso il suo inserimento nelle dinamiche urbane e patrimoniali della capitale.

Dall'elaborazione della candidatura all'attuale processo di revisione, ci si propone qui di interrogare la posizione di questo bene nel paesaggio patrimoniale ed urbano parigino, e nel quadro dei beni iscritti al titolo del patrimonio mondiale. L'area definita nel 1991 non corrisponde ad alcun perimetro precedentemente delimitato per il patrimonio parigino e si cercherà innanzitutto di evidenziare la costituzione di questo patrimonio urbano: imperniato sulla Senna, esso si estende su 365 ettari dal Pont de Sully (a est) al ponte Iéna, riva destra, al ponte Bir-Hakeim, riva sinistra (a ovest): includendo l'île de la Cité e l'île Saint-Louis,

LAURENCE BASSIERES



1: Perimetro proposto per la candidatura «Parigi. Rive della Senna» sulla Lista del patrimonio mondiale, fotocopia senza titolo e senza data, prima 1991. Archives UNESCO, scatola «France: Paris, Rives de la Seine: ID 600, CLT, WHC, 262».

ventitré ponti (dei trentasette complessivi presenti a Parigi), cui si aggiungono prospettive e disposizioni normative da una parte e dall'altra dell'asse.

In un secondo tempo, sarà interrogata l'integrazione di questa iscrizione con i progetti della capitale. In un sito già ampiamente riconosciuto e protetto, come si può collegare questo riconoscimento supplementare con le politiche e le procedure già applicabili? Dall'indifferenza iniziale all'interesse di cui questo sito, oggi in corso di revisione, è soggetto, si procederà ad analizzare i processi che l'hanno fatto progressivamente apparire come una leva di politica urbana.

1. L'iscrizione delle rive della Senna, la creazione di un patrimonio

La candidatura per l'iscrizione delle rive della Senna non sembra prevista prima della fine degli '80: François Enaud, ispettore generale dei monumenti storici e presidente del Comitato francese di coordinamento per il patrimonio mondiale, menzionava nel 1988 la sorpresa dei membri delle altre nazioni del Comitato del patrimonio mondiale per l'assenza di proposte di

iscrizione per la capitale¹. Egli precisava tuttavia che Parigi non era completamente assente dai progetti francesi di iscrizione: numerosi monumenti parigini figuravano sulla Lista indicativa di 50 monumenti redatta per la Francia nel 1980 per il Patrimonio mondiale². Ma non vi apparivano in quanto complesso urbano; la Lista era organizzata secondo le epoche di costruzione e non secondo le localizzazioni, edificio per edificio: per il Medioevo, Notre-Dame e la Sainte-Chapelle; per il periodo classico, « il complesso del Louvre e Tuileries, Palais-Royal, place Vendôme e rue de Rivoli, place de la Concorde; prospettiva della Madeleine e Palais-Bourbon; prospettiva degli Champs-Élysées fino all'Arco di Trionfo dell'Étoile »; per il XIX secolo, la tour Eiffel o l'Opéra de Paris³.

L'unione dei diversi beni in un progetto unitario fu richiesta da François Enaud, in occasione del riesame della Lista nel 1988: «Perché non potremmo immaginare di raggruppare e espandere tutto ciò al complesso storico "asse Est Ovest" delle rive della Senna, comprese le due isole Saint-Louis e della Cité [...]. Si tratta di un insieme urbanistico eccezionale che si distingue per la notevole qualità e il cui carattere di universalità s'impone parimenti nel tempo e nello spazio»⁴.

Françoise Bercé, conservatrice generale del patrimonio, direttrice del Centro di ricerca sui monumenti storici, fu incaricata della costituzione del dossier di candidatura. Riprendendo le proposizioni precedenti, scelse di concentrare la propria proposta sulle «rive della Senna». Ispirandosi particolarmente ai lavori di François Beaudoin [Beaudoin, 1993], si basò sulla distinzione tra la Parigi a monte, «di porti e battelli»⁵ e la Parigi a valle, «regale e in seguito aristocratica»⁶ per definire a partire da quest'ultima l'area da proporre all'iscrizione.

Fu dunque un sito urbano, e non più un insieme di edifici, che venne proposto per l'iscrizione. Tale approccio non era totalmente nuovo: Léon Pressouyre, professore all'università Paris I e consigliere permanente dell'ICOMOS, rilevava nella sua valutazione della Convenzione, nel 1992, che l'importanza di tale dimensione urbana si era ampliata dopo il 1983, provocando tra l'altro anche un'eccessiva rappresentazione di questa categoria rispetto ad altri tipi di beni presenti nella lista del patrimonio mondiale [Pressouyre 1992, 55]. Per quanto riguarda la Francia, Olivier Poisson, ispettore generale dei monumenti storici e consigliere del direttore all'architettura e al patrimonio per il patrimonio mondiale, ricorda che la Grande-île de Strasbourg fu il primo complesso urbano francese ad apparire sulla Lista, nel 1988 [Poisson 2004-2005, 17]; e che fin dalle prime iscrizioni, nel 1979, il contesto era stato preso in considerazione, ma in una prospettiva che rimaneva ancorata sul monumento [Poisson 2015]. Non era nemmeno il primo riconoscimento di un patrimonio urbanistico a Parigi: il perimetro veniva anche a costeggiare i due *Secteurs sauvegardés* di Parigi, quello del Marais e quello

¹ ARCHIVES MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE (MAP), «Patrimoine mondial / UNESCO», segnatura 89/8/27. Lettera di François ENAUD a Jean-Pierre BADY, «UNESCO. Convention pour le Patrimoine mondial. Liste indicative», 20 aprile 1988, p. 9.

² ARCHIVES MAP, «Patrimoine mondial / UNESCO», segnatura 89/8/26. Michel PARENT, «LPM [Liste patrimoine mondial] France», 30 maggio 1980.

³ ARCHIVES MAP. «Patrimoine mondial / UNESCO», segnatura 89/8/26. Delegazione francese presso il comitato, «Liste indicative des Biens culturels», 15 agosto 1980.

⁴ ARCHIVES MAP, «Patrimoine mondial / UNESCO», segnatura 89/8/27. Lettera di François ENAUD a Jean-Pierre BADY, «UNESCO. Convention pour le Patrimoine mondial. Liste indicative», 20 aprile 1988, p. 9.

⁵ ARCHIVES UNESCO, scatola «France: Paris, Banks of the Seine: ID 600, CLT, WHC, 262», dossier «Nomination forms. Paris, Banks of the Seine. N° 600», «Justification», annesso del rapporto di Charles BOURELY, «Proposition d'inscription. Berges de la Seine à Paris», 1° ottobre 1990, p. 1.

⁶ *Ibid.*

del 7° arrondissement, e a volte a sovrapporsi ad essi (fig. 1). Sebbene questi ultimi fossero stati creati rispettivamente nel 1964 e nel 1971, si noterà che il rispettivo «Piano di protezione e di valorizzazione» (PSMV) fu ratificato all'incirca al momento dell'iscrizione delle rive della Senna: nel 1991 per il 7° arrondissement e nel 1996 per il Marais.

La delimitazione proposta per le rive della Senna restava comunque originale. Il perimetro non era organizzato a partire da un centro storico, ma articolato attorno ad uno spazio non costruito: il fiume. I suoi limiti formavano un disegno complesso, poiché non erano semplicemente costituiti dagli edifici che fiancheggiano i *quais*, ma integravano delle prospettive perpendicolari al fiume (fig. 2).

L'area stessa godeva di tutele numerose e varie: l'insieme del perimetro si trovava in area protetta⁷, e sei dei siti erano vincolati⁸; diversi edifici erano vincolati o iscritti in quanto monumenti storici; inoltre, il vincolo e l'iscrizione generavano attorno ad ogni bene un raggio di protezione di 500 metri, definito come *les abords* («le adiacenze»). La totalità dell'area risultava dunque protetta, condizione indispensabile perché potesse essere iscritta sulla lista del patrimonio mondiale, che non offriva di per sé una tutela ufficiale.

Il dossier, consegnato il primo ottobre 1990, superò brillantemente tutte le tappe della convalida, ovvero: perizia ICOMOS nel maggio 1991 [ICOMOS 1991]; esame dell'Ufficio del comitato del patrimonio mondiale nel giugno 1991⁹; iscrizione effettuata dal Comitato del patrimonio mondiale nel dicembre 1991¹⁰. La qualità del progetto venne sistematicamente sottolineata. Spiccava tuttavia una certa titubanza circa i criteri: la Francia sollecitava un'iscrizione in virtù dei criteri I e II; l'Ufficio del Comitato del patrimonio mondiale menzionò nel suo rapporto due criteri supplementari, il IV e il VI; il Comitato del patrimonio mondiale ne mantenne finalmente tre: I e II, richiesti inizialmente, e IV. Le ragioni di tali titubanze non sono state ricostruite; ma è possibile che esse riflettessero le considerazioni in corso sulla pertinenza dei criteri, e più generalmente sulla politica messa in atto dall'UNESCO.

Nel 1991 la Convenzione del patrimonio mondiale esisteva da quasi vent'anni e aveva generato un'ampia riflessione sul bilancio della sua azione e sugli orientamenti da imprimere alla sua politica. Il rapporto di Léon Pressouyre, già citato, mostra bene i vari interrogativi e i dibattiti che confluirono all'epoca, insieme con la volontà di far evolvere le pratiche in corso verso una definizione più ampia di patrimonio [Pressouyre, 1992]. Oltre alla creazione di una nuova categoria di beni culturali, quella dei «paesaggi culturali», in aggiunta alle due esistenti, si trattava di ritrovare un equilibrio favorendo una visione più aperta a nuovi tipi di patrimonio [Poisson 2008, 10-12].

Tale diversificazione si ritrova in ambito parigino: le due iscrizioni sulla Lista del patrimonio mondiale che furono fatte negli anni seguenti si riferiscono a degli edifici che sono essi stessi parte di uno complesso più ampio. Nel 1998 la Tour Saint-Jacques, ex chiesa Saint-Jacques de la Boucherie, fu iscritta come tappa dei «Cammini di San Giacomo di Compostela», completando con l'iscrizione di questi ultimi quella dell'«Antica città di San Giacomo di

⁷ I due terzi della capitale sono stati iscritti come sito in quanto «insieme urbano a Parigi» nel 1975.

⁸ Lo square du Vert-Galant, la spianata des Invalides, il Cours la Reine, il cours Albert I^{er}, il Champs-de-Mars e i giardini del Trocadéro. ARCHIVES UNESCO, scatola «France: Paris, Rives de la Seine : ID 600, CLT, WHC, 262», dossier «Nomination forms. Paris, Banks of the Seine. N° 600», «Protections existantes sur les biens proposés pour l'inscription au Patrimoine mondial», annesso del rapporto di Charles BOURELY, «Proposition d'inscription. Berges de la Seine à Paris», 1° ottobre 1990.

⁹ Bureau du Comité du Patrimoine mondial. Quinzième session, Paris, 17-21 juin 1991, Rapport du rapporteur, Paris, 10 juillet 1991, p.19, document SC-91/CONF.002/15, <https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).

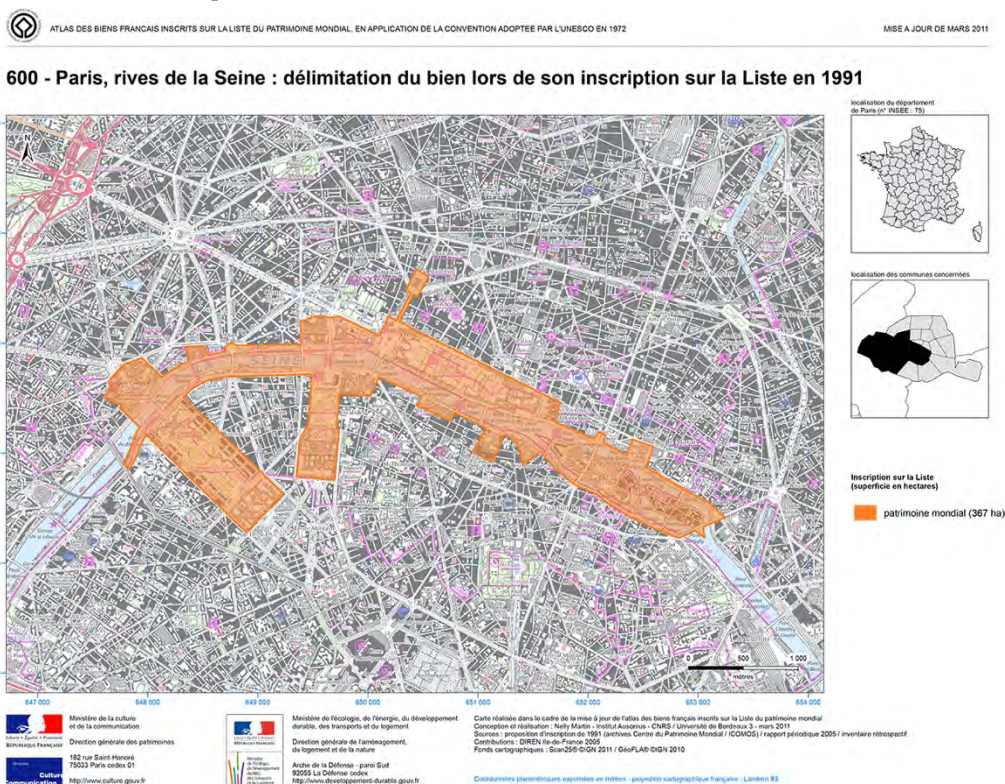
¹⁰ Rapport du Comité du Patrimoine mondial, Quinzième session, Carthage, 9-13 décembre 1991, 12 décembre 1991, document SC-91/CONF.002/14, <https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).

Compostela» del 1985 e quella dei «Cammini di San Giacomo», versante spagnolo, del 1993. Poi, nel 2016, le case La Roche e Jeanneret e l'edificio della rue Nungesser et Coli, situati nel 16° arrondissement di Parigi, furono iscritti come parte dell'«Opera architettonica di Le Corbusier», estesa su sette paesi e diciassette siti.

Infine, due candidature sono attualmente in corso per ottenere il riconoscimento di patrimonio immateriale: la professione degli operai zincatori, e i *bouquinistes* del lungosenna, entrambi iscritti all'inventario dei beni immateriali francesi, prima tappa verso un riconoscimento UNESCO.

2. L'integrazione del patrimonio mondiale con le politiche della città

I vent'anni che succedono all'iscrizione delle rive della Senna nel patrimonio mondiale hanno lasciato poche tracce. A parte una presentazione nel numero che la rivista *Monuments historiques* dedicò nel 1992 ai siti e monumenti francesi iscritti nella Lista del patrimonio mondiale in occasione della 'Giornata francese per il patrimonio mondiale' [*Monuments historiques* 1992, 60-61] (fig. 3), per le pubblicazioni specializzate si dovranno aspettare gli anni 2000: *Bollettini* dell'Icomos-France [Poisson 2004-2005, 15-19], o numeri tematici della rivista *Monumental* nel 2006 [Longuet, Ardesi, 2006, 70-73] e 2008 [Bercé 2008, 13-19]. In ogni caso nessuna di esse si interessa specificamente all'iscrizione delle rive della Senna. Si sono dovuti attendere gli anni 2000 anche per le pubblicazioni destinate al grande pubblico, e queste non sono numerose; i rapporti periodici del 2006 e del 2014 mettono d'altronde in evidenza la scarsa conoscenza che il pubblico aveva di questa iscrizione. Si possono citare l'opera *Paris, rives de la Seine: et vous faites partie de l'histoire* del 2000, due pubblicazioni di *National geographic* del 2002 e 2006 sui siti francesi iscritti dall'UNESCO, o ancora un numero della serie «La Francia del patrimonio mondiale», della rivista *Géo* nel 2013 [*Paris Sur Seine* 2013].



2: «Les rives de la Seine à Paris: délimitation du bien lors de son inscription sur la liste en 1991», Ministère de la culture et de la communication, Ministère de l'écologie, de l'énergie, du développement durable, des transports et du logement, Atlas des biens français inscrits sur la liste du patrimoine mondial, en application de la convention adoptée par l'UNESCO en 1972, mars 2011.

LAURENCE BASSIERES

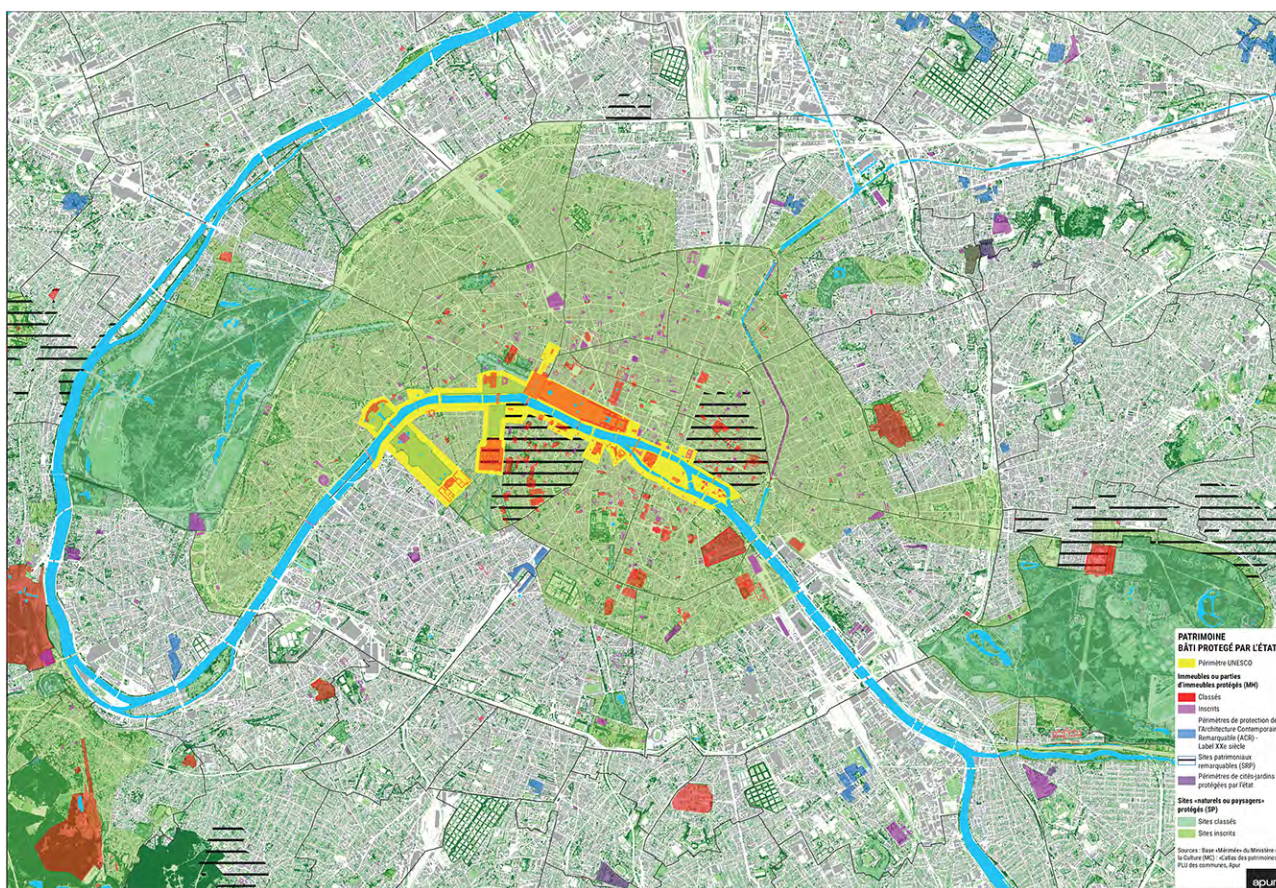


3: « Paris, les quais de la Seine », Monuments historiques, n°182, « Patrimoine mondial. Monuments et sites français », Éditions de la Caisse nationale des monuments historiques et des Sites, juillet-août 1992, pp. 60-61.

Infine, l'iscrizione non fu molto invocata per la difesa del patrimonio parigino. Ricordiamo comunque un caso in cui l'UNESCO fu sollecitata poco dopo l'iscrizione di un bene. Oggetto del dibattito fu il Centro internazionale congressi, presso il quai Branly, progetto per il quale era stato bandito un concorso, vinto nel 1990 dall'architetto Francis Soler. Questo progetto, sostenuto dallo Stato, suscitò forti opposizioni da parte della città ma anche di associazioni di tutela come quella del sito Alma Champ-de-Mars, che portò la sua istanza in tribunale¹¹. A seguito di queste pressioni, l'UNESCO inviò Jean Barthélémy, vicepresidente della Commissione reale del Belgio ed esperto del comitato esecutivo dell'ICOMOS. Incaricato di prendere visione del progetto e di incontrare le varie parti, Jean Barthélémy espresse parere favorevole, stimando che il futuro edificio «avrebbe aggiunto con grande dignità e senza eccesso l'impronta della nostra epoca a quella dei secoli precedenti»¹². Il progetto fu tuttavia abbandonato per motivi economici. Quando fu rilanciato tre anni più tardi, era con una

¹¹ ARCHIVES UNESCO, scatola «France: Paris, Banks of the Seine: ID 600, CLT, WHC, 262», dossier «Correspondance».

¹² ARCHIVES UNESCO, scatola «France: Paris, Banks of the Seine: ID 600, CLT, WHC, 262 », dossier « Correspondance », Jean BARTHELEMY, «Rapport de mission. Objet: projet du Centre de conférences internationales de Paris, incidences visuelles sur les berges de la Seine dans le cadre de la Convention du patrimoine mondial», 4 décembre 1992, p.3.



4: Atelier parisien d'urbanisme (APUR), «Patrimoine bâti protégé par l'État», Atelier Seine. Livre blanc. Évolution du site de la Seine dans Paris, mars 2020, pp. 42-43.

diversa vocazione: fu infatti costruito il Museo del quai Branly, voluto da Jacques Chirac e dedicato alle arti primitive, questa volta senza che l'UNESCO si pronunciasse.

A partire dagli anni 2010, l'iscrizione è stata oggetto di crescente attenzione. La pubblicazione, datata 1999, a cura dell'Atelier parigino di urbanistica (APUR), della Raccolta di norme per la valorizzazione delle rive della Senna a Parigi, col titolo *Mise en valeur des rives de la Seine dans Paris. Cahier des prescriptions architecturales et paysagères*¹³ riferimento all'iscrizione; ma dodici anni più tardi lo stesso organo cura una pubblicazione scientifica su questo stesso argomento dal titolo esplicito: *Paris, rives de la Seine. Le projet des berges de Seine en 2012. Prise en compte de la valeur patrimoniale du bien* «Paris, rives de la Seine», inscrit sur la Liste du patrimoine mondial [APUR 2011]. Il sindaco di Parigi Bertrand Delanoë ne ha fatto un argomento per opporsi al primo progetto di cattedrale ortodossa nel 2021. Soprattutto, l'iscrizione ha avuto un ruolo centrale nel progetto di «riconquista degli argini della Senna».

Si trattava di un vecchio progetto: sin dalla fine degli anni '70, quando una parte degli argini della riva destra era stata trasformata in strada a scorrimento rapido (la strada Georges Pompidou) e la riva sinistra era sfuggita per poco a una simile sorte, fu elaborata una convenzione di gestione degli argini, che definiva la vocazione delle rive della Senna come

¹³ PORT AUTONOME DE PARIS, MAIRIE DE PARIS – ATELIER PARISIEN D'URBANISME, SERVICE DEPARTEMENTAL DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE DE PARIS (1999). *Mise en valeur des rives de la Seine dans Paris. Cahier des prescriptions architecturales et paysagères*.

«area di passeggio» [APUR 2010]. L'iscrizione delle rive della Senna appare presto nelle fasi di questa riconquista: dalle fine degli anni '90, è stata evocata durante le discussioni in Consiglio municipale [*Conseil municipal de Paris* 1997]; ma fu nel contesto sulla pedonalizzazione degli argini della riva destra, dal 2016, che fu davvero richiamata, costituendo un argomento centrale per far valere la legalità dell'impresa.

È nello stesso periodo che il patrimonio mondiale è stato integrato al Plan local d'urbanisme (PLU)¹⁴ di Parigi. La prima versione di questo documento normativo, approvato nel 2006, non comportava nessuna menzione del perimetro UNESCO, e nemmeno le sue revisioni successive; ma, nel 2017, un documento supplementare fu introdotto tra gli allegati: «I perimetri dei beni iscritti al patrimonio mondiale e della loro zona tampone» [*«Périmètres des biens inscrits au patrimoine mondial et de leur zone tampon»*, Annexes du PLU, titre VIII, Plan local d'urbanisme de Paris, version 38 du 10 novembre 2017] che presentava i tre tipi di beni iscritti a Parigi: le rive della Senna, la Tour Saint-Jacques e le case di Le Corbusier. Nel frattempo, l'approvazione della legge 'relativa alla libertà della creazione, all'architettura e al patrimonio' (LCAP) nel 2016¹⁵ aveva reso obbligatoria l'integrazione della nozione di patrimonio mondiale nel diritto francese e stabiliva che ogni bene iscritto disponesse obbligatoriamente di una zona tampone e di un piano di gestione. Orbene, le rive della Senna nell'assetto definito nel 1991 erano sprovviste di entrambi. Era quindi necessario porre il bene in conformità con la nuova legislazione. Quest'attualizzazione avrebbe d'altronde permesso di rispettare le nuove regole del Comitato del patrimonio mondiale: dal 2007, ogni bene iscritto doveva essere accompagnato da una Dichiarazione di valore universale eccezionale, di una zona tampone e di un piano di gestione. Per la città di Parigi e per altri nove beni francesi, la Dichiarazione di valore universale eccezionale aveva potuto essere convalidata retrospettivamente nel 2017 [COMITE DU PATRIMOINE MONDIAL 2017]. Ma la creazione di una zona tampone e di un piano di gestione avevano bisogno di una procedura specifica.

Questa situazione, infine, offriva l'occasione di procedere a un riesame del perimetro relativo all'iscrizione, che era stato considerato troppo limitato. A partire dalla candidatura del 1990, Anne Raidl, direttrice del settore del patrimonio fisico, esprimeva così la possibilità di procedere a un'estensione:

«circa il perimetro proposto per l'iscrizione sulla Lista del patrimonio mondiale, Mme Raidl ha suggerito alle autorità francesi che, se il sito si limitava inizialmente alle rive della Senna [...], esso poteva, eventualmente in seguito, essere oggetto di un'estensione».¹⁶

Questa lettura perdura nei successivi rapporti periodici: quello del 2006 preconizza di estendere i limiti del sito, per integrare in particolare il Museo di storia naturale, l'Institut du monde arabe, i teatri de la Ville e Châtelet [Periodic Reporting Cycle 1 2006]; quello del 2014 evoca una modifica minore del perimetro, per includere il museo del quai Branly e alcune prospettive, come i giardini degli Champs-Élysées [Periodic Reporting Cycle 2 2014].

Per non dover modificare l'intera candidatura, come era potuto accadere per la città di Strasburgo per l'estensione del perimetro iscritto alla Neustadt nel 2017, si decise di procedere a una «estensione minore»: la natura della protezione rimaneva la stessa e

¹⁴ Il *Plan local d'urbanisme* (PLU) è stato istituito nel 2000 in sostituzione del Piano di occupazione dei suoli (POS), nella legge «Solidarité et renouvellement urbain», 13 dicembre 2000.

¹⁵ Loi n. 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, Art.74.

¹⁶ ARCHIVES UNESCO, scatola «France: Paris, Rives de la Seine: ID 600, CLT, WHC, 262», dossier «Correspondance», «Note pour le dossier. Proposition d'inscription de Paris sur la Liste du Patrimoine mondial», 28 marzo 1991.

soltanto alcune modifiche minori sarebbero apportate, ma associandovi una zona tampone, e, in un secondo tempo, un piano di gestione. Perciò nel 2017 la *Direction régionale des Affaires culturelles* (DRAC) Île-de-France, affidò un approfondimento allo studio Blanc-Duché. Questo aveva già realizzato numerosi studi sui *Secteurs sauvegardés*, ed era già stato incaricato qualche anno prima della revisione del PSMV del Marais.

Il rapporto, consegnato nel 2018 [DRAC 2018], si pronunciò sia sull'estensione del perimetro che sulla definizione della zona tampone, e servì da base alle discussioni che ebbero luogo in seguito. Il processo di revisione, ancora in corso, non viene qui riportato nel dettaglio. Ma si segnala, attraverso la moltiplicazione dei protagonisti impegnati, l'evoluzione della posizione di questa iscrizione nelle politiche della Città e dello Stato. All'epoca, la candidatura era stata elaborata 'all'interno', sotto la guida di Françoise Bercé dai diversi servizi coinvolti in seno al Ministero della Cultura (*Architectes des bâtiments de France*, *Commission supérieure des monuments historiques*, *Centre de recherche des monuments historiques*). Il coinvolgimento delle collettività locali nella procedura di revisione, imposto dalla legge LCAP, come l'instaurazione, nel programma dell'Atelier Seine, creato nel 2019 [APUR 2019], di una seduta dedicata alla patrimonializzazione del sito (fig. 4), hanno generato un processo di dibattiti e successivi aggiustamenti sui differenti perimetri di questa estensione, che, di nuovo, partecipa del riconoscimento di questa iscrizione.

Conclusioni

Se l'appartenenza al patrimonio mondiale dell'umanità del sito «Parigi. Rive della Senna» poteva sembrare un'evidenza, stabilita un po' tardivamente, la storia mostra invece che la sua definizione avrebbe potuto essere molto differente se l'iscrizione fosse avvenuta prima. La scelta di un sito a scala urbana, come la sua definizione da uno spazio non costruito, la Senna, rientrano nello sviluppo dal patrimonio mondiale, tra una prima era, quella della ricerca delle 'Meraviglie del mondo' [Poisson 2004-05], e la sua evoluzione verso una definizione più aperta di ciò che costituisce il patrimonio dell'umanità.

Su scala nazionale, quest'iscrizione, in un sito considerato già tutelato da tutti i sistemi di protezione necessari, restò a lungo marginale, ignorata dal grande pubblico e suscitando poco interesse tra gli specialisti. La sua recente integrazione nelle politiche urbane e patrimoniali della capitale dimostra che, al di là dell'obbligo legislativo, questa iscrizione è ora intesa come una delle leve dell'evoluzione della città e come elemento strutturante dei discorsi sul patrimonio urbano.

Questa evoluzione era tuttavia concepita in un'ottica in cui turismo e commercio svolgono un ruolo essenziale nel funzionamento della capitale. Essa deve ora essere rivista in rapporto agli sconvolgimenti di questi ultimi anni: l'incendio di Notre-Dame e la pandemia, che, generando una riduzione drastica del turismo, rimettono in discussione i modelli di sviluppo fino ad allora adottati.

Ringrazio sinceramente Françoise Bercé, conservatrice generale del patrimonio, Olivier Poisson, conservatore generale del patrimonio, Laurent Favrole (Commission du Vieux Paris, DHAAP-Ville de Paris), Béatrice Boisson Saint-Martin (Direction générale des patrimoines, Ministère de la Culture), Nathalie de Pelichy (CRMH Île-de-France, Ministère de la Culture), Maud Charasson (APUR) per l'aiuto prezioso che mi hanno dato, attraverso conversazioni e carteggi. Infine ringrazio vivamente Andrea Pane, Marie-Jeanne Dumont et Gauthier Bolle per le riletture accurate. Questa ricerca è stata condotta durante il confinamento per l'emergenza Covid-19 e i mesi successivi, quando l'accesso agli archivi e ai centri di documentazione era limitato: questo articolo deve dunque essere considerato come la presentazione di una prima tappa e non il risultato finale di una riflessione.

LAURENCE BASSIERES

Bibliografia

- BEAUDOIN, F. (1993). *Paris / Seine : ville fluviale : son histoire des origines à nos jours*, Paris, éditions de La Martinière.
- BERCE, F. (1992). *Le patrimoine, expression des connaissances*, in «Monuments historiques», n°182, pp.62-68.
- La France au patrimoine mondial : les 28 sites inscrits par l'Unesco*, Paris, National Geographic Society, 2002.
- La France au patrimoine mondial : les 30 sites inscrits par l'Unesco*, Paris, National Geographic Society, 2006.
- LONGUET, I., ARDESI, A. (2006). «Les biens français inscrits sur la liste du patrimoine mondial», *Monumental*, éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, semestriel 1, pp.70-73.
- Dossier patrimoine mondial (2008) *Monumental*, éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, semestriel 1.
- Paris sur Seine* (2013). *Geo*, n°415, serie «La France du patrimoine mondial».
- POISSON, O. (2004-2005). *Les biens français de la Liste du patrimoine mondial*, in «Bulletin / Icomos France», n°54-55-56, pp.15-19.
- POISSON, O. (2015). *Le patrimoine mondial : doctrines et références, instruments et procédures*, journées d'études *Agir pour le patrimoine mondial*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015.
- <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-patrimoine-mondial-doctrines-et-references-instruments-et-procedures>.
- POISSON, O. (2019). *Notre-Dame, du national au mondial*, (giornata di studi *Quel avenir pour Notre-Dame?*, Bordeaux 2019).
- PRESSOUYRE, L. (1992). *Convention concernant la protection du Patrimoine Mondial Culturel et Naturel, Rapport d'évaluation présenté à l'occasion du vingtième anniversaire de la convention*, Paris.
- Paris, les quais de la Seine, Monuments historiques* (1992), in «Patrimoine mondial. Monuments et sites français », n°182, p.60-61.
- Paris, rives de la Seine: et vous faites partie de l'histoire* (2000). Paris, Art'Kan, Dakota, Unesco.

Rapporti e documenti ufficiali

- ATELIER PARISIEN D'URBANISME (APUR) (2010). *Paris-projet* n°40, «Paris, métropole sur Seine».
- APUR (2019). *Synthèse. Atelier Seine #2 : vision patrimoniale du site de la Seine*, 25 marzo 2019, aprile 2019.
- APUR (2011). *Paris, rives de la Seine. Le projet des berges de Seine en 2012. Prise en compte de la valeur patrimoniale du bien*, «Paris, rives de la Seine », inscrit sur la Liste du patrimoine mondial.
- BUREAU DU COMITE DU PATRIMOINE MONDIAL (1991). *Quinzième session, Paris, 17-21 juin 1991*
- Rapport du rapporteur*, Paris, 10 giugno 1991, SC-91/CONF.002/ 15 (<https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).
- COMITE DU PATRIMOINE MONDIAL (1991), *Rapport du Comité du patrimoine mondial, quinzième session, Carthage, 9-13 décembre 1991*, 12 décembre 1991, SC-91/CON.002/14 (<https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).
- COMITE DU PATRIMOINE MONDIAL (2017), « 41COM 8E - Adoption des déclarations rétrospectives de valeur universelle exceptionnelle », *Décisions adoptées lors de la 41^e session du Comité du patrimoine mondial (Cracovie, 2017)* (<https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).
- CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS, « 8- 1997, DAUC 168 - Communication de M. le Maire de Paris sur la mise en valeur de la Seine dans toute la traversée de Paris », Débats, décembre 1997.
- DEPARTEMENTAL DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE DE PARIS (1999). *Mise en valeur des rives de la Seine dans Paris. Cahier des prescriptions architecturales et paysagères*.
- DRAC ÎLE-DE-FRANCE, CRMH, ATELIER D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME BLANC DUCHE (2018). *Paris, rives de la Seine. Bien inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco. Étude de faisabilité concernant la définition d'une zone tampon et la modification mineure des limites du Bien*.
- ICOMOS (1991). *Évaluation de l'organisation consultative ICOMOS, Liste du patrimoine mondial. n°600*, mai 1991, 600-ICOMOS-710-fr (<https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).
- MAIRIE DE PARIS, « Périmètres des biens inscrits au patrimoine mondial et de leur zone tampon », Annexe VIII del PLU di Parigi nella versione rivista del 2017 (http://pluenligne.paris.fr/plu/sites-plu/site_statique_38/pages/page_817.html)
- Periodic Reporting Cycle 1, Section II (Summary), 2006, PR-C1-S2-600-résumé (<https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).
- Periodic Reporting Cycle 2, Section II, 2014, document PR-C2-S2-600, (<https://whc.unesco.org/fr/list/600/documents/>).
- PORT AUTONOME DE PARIS, MAIRIE DE PARIS – ATELIER PARISIEN D'URBANISME, SERVICE

Fonti archivistiche

Parigi. Archives UNESCO. «France: Paris, Banks of the Seine: ID 600, CLT, WHC, 262».

Parigi. Archives Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. «Patrimoine mondial / Unesco», scatole 89/8/26 e 89/8/27.

Il sito UNESCO di Provins e le attuali sfide di gestione del patrimonio culturale tra conservazione e sviluppo turistico

The UNESCO site of Provins and the current management challenges between conservation and tourism development

LIA ROMANO

Università di Napoli Federico II

Abstract

La città medievale di Provins in Francia, sede nel XII secolo di una delle più importanti fiere della Champagne, è iscritta dal 2001 nella World Heritage List dell'UNESCO. Si tratta di un piccolo centro urbano a forte e crescente attrattività turistica che rappresenta un esempio particolarmente interessante in cui patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico coesistono, completandosi reciprocamente. Il saggio focalizza l'attenzione sulle attuali sfide di gestione del sito, analizzando gli strumenti di tutela nonché i futuri orientamenti di sviluppo della città, incentrati principalmente sul rafforzamento della domanda e dell'offerta turistica.

The medieval town of Provins in France, host of one of the most important Champagne fairs in the 12th century, has been part of the UNESCO World Heritage List since 2001. Small urban centre with a strong and growing tourist attraction, Provins is a well-preserved example of architectural, urban and landscape heritage coexistence. The paper focuses on the current challenges of site management, analysing the plans for protection as well as the future orientations of the city's development, currently mainly aimed at enhancing tourist demand and offering.

Keywords

Francia, patrimonio culturale, turismo.

France, cultural heritage, tourism.

Introduzione

«Être désormais inscrite sur la liste du Patrimoine mondial de l'humanité offre assurément à la ville de Provins la satisfaction d'une distinction prestigieuse. Mais on sait que ce label attribué n'apportera, ici, aucune aide directe. Or, Provins, petite ville de quelque douze mille habitants, se trouve être en revanche chargée d'un important patrimoine: cinquante-huit édifices classés Monument historique ou inscrits sur l'Inventaire supplémentaire (...). Même avec l'aide de l'État, cela reste très lourde à assumer. Ce problème patrimonial peut-il en lui-même porter sa solution? Une seule réponse: le tourisme»¹ [Picard 2002, 54-57].

All'indomani dell'iscrizione della città medievale di Provins nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità, il turismo viene identificato come la risposta principale alla complessa e

¹ «Essere ormai iscritta nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità offre senza dubbio alla città di Provins la soddisfazione di un prestigioso riconoscimento. Ma è noto che tale *label* non porterà, qui, alcun aiuto diretto. Tuttavia Provins, piccola città di circa dodicimila abitanti, è responsabile di un importante patrimonio: cinquantotto edifici classificati come Monumento Storico o iscritti nell'Inventario Suppletivo (...). Anche con l'aiuto dello Stato, rimane una responsabilità molto complessa da assumere. Tale problematica può fornire di per sé una soluzione? Una sola risposta: il turismo» (trad. a cura di L. Romano).

LIA ROMANO



1: Provins. Vista della chiesa di Saint Quiriace e del suo quartiere (Ville Haute) dalla Tour César (Lia Romano, giugno 2020).

onerosa gestione del patrimonio architettonico e urbano del sito. Se da un lato, la presenza di oltre cinquanta monumenti storici, *classés* o *inscrits*, ha in parte contribuito all'ottenimento della dichiarazione di eccezionale valore universale nel 2001, dall'altra la conservazione e gestione degli stessi appare particolarmente problematica per un piccolo agglomerato come Provins.

Come noto, infatti, l'iscrizione non comporta aiuti finanziari ma può favorire, in maniera indiretta, lo stanziamento di fondi per i restauri e il rafforzamento della protezione dei monumenti [Prigent 2013, 127-135; Gravari-Barbas, Jacquot 2010; Gravari-Barbas, Jacquot 2016]. Quali sono dunque, oggi, gli strumenti a disposizione di una cittadina come Provins per la tutela e gestione del suo patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico? E quali i rischi di un eccessivo rafforzamento della domanda e dell'offerta turistica? E quali ancora, le prime conseguenze percettibili sulla fruizione del patrimonio dell'emergenza sanitaria dovuta al Covid-19? Il saggio ripercorre la storia della tutela del sito, focalizzando in particolare l'attenzione sugli attuali strumenti urbanistici e di tutela che, in assenza del Piano di Gestione richiesto dall'UNESCO, ne disciplinano l'uso e indirizzano lo sviluppo della città (fig.1).

1. Provins, città di fiere medievali

Provins è un comune di circa 12000 abitanti appartenente storicamente alla regione della Champagne e oggi situato ai limiti dell'Île-de-France, parzialmente al di fuori delle logiche economiche generate dalla capitale francese. Tuttavia, a livello locale, è un centro di un certo rilievo dal punto di vista amministrativo (sotto-prefettura del dipartimento *Seine-et-Marne* e capoluogo del suo *arrondissement*) e turistico. Insieme al castello di Fontainebleau,



2: Provins. Vista della Ville Haute (città alta) dalla Tour César (Lia Romano, giugno 2020).

Vaux-le-Vicomte e Disneyland Paris rappresenta uno dei quattro poli turistici della *Seine-et-Marne* e attrae ogni anno, grazie al suo patrimonio e ai festival, un numero particolarmente elevato di turisti, principalmente francesi (circa un milione nel 2016) [Soulard *et al.* 2018, 55]. Il piccolo centro urbano, circondato in parte dal circuito difensivo medievale in buone condizioni di conservazione, è immerso in un suggestivo paesaggio rurale che contribuisce ad esaltarne i caratteri.

Le vicissitudini della città durante il Medioevo, principale volano dell'iscrizione del sito come evidenziato anche dal titolo attribuito *Provins, ville de foire médiévale*, ne hanno definito l'importanza storica e modellato il tessuto urbano e il peculiare patrimonio architettonico [Rifaux *et al.* 1996]. Il primo agglomerato, fondato nel IX secolo sulla parte alta del sito in epoca carolingia, è noto come *castrum Pruvinsensis* [Pistono 2003]. Il castrum era occupato dalla residenza signorile, da un *donjon* e dalla Collegiata di Saint Quiriace [Veissière 1959, 432-451; Timbert 2004, 163-173; Timbert 2006, 143-160].

Con la reggenza del conte Thibault I (Thibault III de Blois) la città conobbe una forte espansione e da centro agricolo diventò il principale polo commerciale della Champagne. Tra il X e l'XI secolo, infatti, si avviò la bonifica e l'urbanizzazione della città bassa intorno alla cappella, poi monastero, dedicato a Saint-Ayoul, meta di pellegrinaggio [Saint-Ayoul *et Provins* 2003]. È in tale epoca che si svilupparono i due centri della città, resa bipolare dalla presenza di un agglomerato nella *Ville Haute*, lo *Châtel*, e di un altro nella *Ville Basse*, *le Val* (fig. 2). Provins, luogo di frontiera tra i territori dei conti de Blois e quelli del Re di Francia, diventò tra l'XI e il XII secolo, seconda capitale della Champagne, dopo Troyes, e sede, due volte all'anno, di un importante evento fieristico dedicato alla vendita dei tessuti e di altre produzioni artigianali in grado di attrarre mercanti da tutta Europa. La costruzione della torre César è espressione del forte potere dei conti al tempo (fig. 3). La strategia commerciale dei conti della Champagne prevedeva la protezione dei mercanti e dei loro beni su tutto il loro territorio di competenza, assicurando dunque le merci da eventuali furti durante i lunghi

LIA ROMANO



3: Provins. La Tour César (Lia Romano, giugno 2020).

viaggi indispensabili per le attività di vendita.

Il ramificato sistema di torrenti presenti nella città bassa consentì, inoltre, lo sviluppo di un consistente numero di attività proto-industriali connesse allo sfruttamento dell'acqua come la lavorazione dei tessuti in lana (*drap*) e la loro colorazione. L'incremento di tali attività, unitamente allo sfruttamento ittico del torrente *Durteint* contribuì a un'urbanizzazione rapida della città bassa che nel XIII secolo era in grado di accogliere le attività commerciali di un significativo numero di artigiani (tessitori, conciatori, tintori etc.). Sia il tessuto urbano, caratterizzato dalla presenza di larghi assi di collegamento necessari al passaggio delle merci, sia il patrimonio architettonico, come le case dei mercanti, risultarono modellati sulle esigenze della città commerciale.

È in questo periodo, a partire dalla terza decade del XIII secolo, che il conte Thibault IV fece edificare la terza cinta muraria in pietra (le prime due erano in legno e parzialmente in muratura), necessaria alla protezione delle città alta e bassa nell'ambito delle guerre feudali e in grado di accogliere, lungo i bordi interni, sia le attività connesse alla produzione dei tessuti sia eventuali ampliamenti futuri del centro abitato [Mesqui 1982, 30-36]. La costruzione di tale cortina, non completata alla morte del conte agli inizi del XIV secolo, fu portata avanti in maniera discontinua e puntuale da Philippe le Bel e nei decenni successivi in cui si resero necessari consolidamenti e modifiche, in particolare durante la guerra dei Cent'anni (fig. 4).

A partire dalla seconda metà del XIII secolo, la riduzione delle attività economiche dovuta in parte al mutamento degli assi commerciali comportò il lento declino della città la cui popolazione si ridusse rapidamente anche a causa delle epidemie e carestie del XIV secolo. I conflitti sociali e la guerra dei Cent'anni aggravarono la situazione della città e il quartiere di

Saint Quiriace fu in parte distrutto durante l'occupazione inglese. Tra il XV e il XVI secolo la città, fortemente spopolata, ritornò a un'economia essenzialmente agricola con una lieve ripresa economica nel XVIII secolo grazie all'ottenimento dello statuto di mercato regionale. Nuovi quartieri furono costruiti nella parte bassa dove fu avviata una prima fase di demolizione delle mura; la città alta, al contrario, poco abitata e utilizzata, non subì rilevanti trasformazioni. Nel XIX secolo il centro era ancora al di fuori delle rotte economiche francesi ed europee nonostante il miglioramento dei collegamenti ferroviari con la capitale. Nel 1858, infatti, venne inaugurata la diramazione *Provins-Longueville* della linea ferroviaria *Chaumont-Troyes-Paris* in grado di riconnettere, oltre che per le vie di terra, Provins con Parigi [*Par delà la palissade* 1999, 23-28]. Bisogna attendere la seconda metà del XIX secolo e le prime classificazioni come *Monuments Historiques* di alcuni edifici del centro per l'avvio di una lenta ripresa della cittadina. A tal proposito, è interessante evidenziare che la Collegiata di Saint Quiriace fu inclusa nella prima lista di circa novecento monumenti ad essere *classés Monuments Historiques* nel 1840.

Il ruolo rivestito dalla città durante il Medioevo e l'eccezionale tessuto urbano e architettonico, molto ben conservato soprattutto nella città alta, hanno rappresentato i presupposti per l'iscrizione nel 2001 nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità. Il sito è stato iscritto negli stessi anni di Carcassonne e Lione, decenni in cui l'attenzione verso il patrimonio urbano e non solo architettonico appariva in forte crescita come testimoniato dalla candidatura e iscrizione dei borghi fortificati [Lambert 2008, 35-47].

Provins, iscritta per i criteri II e IV è un esempio emblematico di civilizzazione del Medioevo, fulcro di influenze e scambi commerciali, testimoniante attraverso il patrimonio urbano e architettonico civile l'organizzazione degli spazi pubblici e di quelli privati, adibiti a vendita e abitazione. Come evidenziato nel rapporto presentato per l'iscrizione alla lista UNESCO, gli attributi materiali e immateriali portatori del Valore Universale Eccezionale appaiono molteplici. Oltre all'impianto urbano, perfettamente conservato, e adattato rispetto alle fiere annuali, la città conserva un gran numero di edifici impiegati nel Medioevo per l'attività di vendita delle merci durante le fiere e caratterizzati da un peculiare piano terra e interrato voltato su colonne impiegato per la conservazione e il commercio delle merci (*les caves et les rez-de-chaussée voûtés*). Dal punto di vista immateriale, la città rappresenta una testimonianza autentica dello sviluppo commerciale delle fiere in Europa Centrale durante il Medioevo. L'insieme degli oltre cinquanta monumenti religiosi e civili (chiesa di Saint Ayoul, Collegiata di Saint Quiriace, Tour César, mura etc.) completa il quadro delle emergenze architettoniche, tracce evidenti di quella che fu la città *delle fiere medievali*.

Provins soddisfa chiaramente anche le condizioni di autenticità e integrità. A tal riguardo, il rapporto allegato alla *nomination* del 2001 evidenzia come il declino dell'economia alla fine del Medioevo abbia contribuito alla conservazione delle emergenze urbane e architettoniche. Sebbene soggette a parziali distruzioni e modifiche nel corso della guerra dei Cent'anni, nel XIV-XV secolo e durante la Rivoluzione francese, la città ha conservato l'integrità storica e l'autenticità dei luoghi nonché il rapporto diretto con l'adiacente area agricola (*Ville Haute*).

Inoltre, i confini del sito e le dimensioni garantiscono una presentazione completa degli attributi che determinano il valore universale (*Provins* 2001). Va evidenziato, tuttavia, che sebbene l'iscrizione del 2001 abbia messo in evidenza una particolare fase storica della città, molti dei suoi monumenti, come la chiesa di Saint Quiriace sono chiaramente il risultato di numerose stratificazioni e restauri che nell'ottica di un'interpretazione rinnovata del concetto di 'autenticità' potrebbero essere opportunamente valorizzati [Babelon, Chastel 1980; Choay 2005, 96-98; Choay 2006; Choay 2008, 27-29].

LIA ROMANO



4: Provins. Il sistema difensivo della Ville Haute nel suo contesto agricolo. Dalla foto è possibile riconoscere il percorso lungo le mura (Lia Romano, giugno 2020).

2. Gli strumenti legislativi per la protezione del patrimonio architettonico e urbano

Nonostante allo stato attuale la maggior parte dei turisti visiti prevalentemente la città alta, è l'insieme dei due centri (*Châtel* e *Val*), circondati in parte dalle mura del XIII secolo, ad essere incluso nel perimetro UNESCO (108 ettari). Completa l'iscrizione l'identificazione di una vasta area tampone di 1365 ettari costituita prevalentemente da aree agricole, il cui controllo dell'attività edificatoria appare indispensabile per la conservazione dei punti di vista privilegiati sulla città storica (fig. 5).

Se, come già accennato, gli edifici di Provins iniziarono a essere iscritti nelle liste della *Commission des Monuments historiques* dagli anni Quaranta del XIX secolo, bisogna attendere la fine dello stesso per i primi restauri della Tour César (*classé* nel 1846) e i primi decenni del XX secolo per gli interventi sul degradato sistema difensivo. Le mura, in particolare, protette nella loro interezza nel 1875, erano state soggette a 'declassamento' per la parte corrispondente alla città bassa nel 1898. Ciò ne aveva comportato l'abbandono e ne aveva autorizzato la demolizione, già avviata nel XVIII secolo per la costruzione di una strada in luogo dei tratti di mura particolarmente danneggiate.

La storia della protezione del sito va intensificandosi agli inizi del XX secolo con la creazione, nel 1906, di un *Syndicat* finalizzato alla promozione di iniziative culturali e turistiche, trasformato solo molti decenni più tardi in Ufficio del Turismo. Nello stesso anno fu promulgata anche la legge *Beauquier* sulla protezione dei siti e dei monumenti naturali a carattere artistico, a dimostrazione del crescente interesse verso il patrimonio architettonico e paesaggistico (21 aprile 1906). La successiva legge del 31 dicembre 1913, integrando la legge del 30 marzo 1887, definì l'interesse 'pubblico' dei monumenti e introdusse il concetto di *classement forcé*. A Provins sono presenti oltre cinquanta monumenti vincolati in base a tale legge e alla successiva del 2 maggio 1930 che istituì la categoria dei siti *inscrits* e *classés*.

Lentamente, e con grande sfasamento rispetto alla nascita del concetto di monumento, al patrimonio inteso come successione di architetture si affiancò una visione allargata includente anche il contesto urbano [Choay 1992, 130-151]. A seguito di tali evoluzioni legislative il terreno adiacente alla frangia esterna dei bastioni della città alta fu *classé* con ordinanza del 26 febbraio 1934 mentre l'insieme della città alta e dei suoi *abords* (dintorni) risultò *inscrit* con decreto del 31 dicembre 1942. La medesima iscrizione fu concessa all'antico convento *des Cordelières*, situato all'esterno delle mura urbane (con ordinanza del 18 dicembre 1933).

Contestualmente, grazie alla legge del 25 febbraio 1943 venne vincolata anche l'area circostante (per un raggio di 500 metri) ai *monuments historiques*: a Provins i monumenti storici della città alta generarono un'area protetta di circa 260 ettari (per un totale di 405 ettari) il cui controllo risultava fondamentale per la conservazione di punti di vista privilegiati. A ciò va aggiunta la creazione di una zona di protezione istituita con decreto del 27 marzo 1961 che proteggeva un'ampia area ad est della città alta in base alla legge del 1930 sui monumenti naturali [Calì *et al* 2000, 197-205]. Appare evidente, pertanto, come già negli anni Sessanta del XX secolo la città fosse dotata, grazie alla legislazione nazionale e all'attivo recepimento degli enti locali, di strumenti legislativi in grado di assicurare la protezione del patrimonio architettonico e urbano.

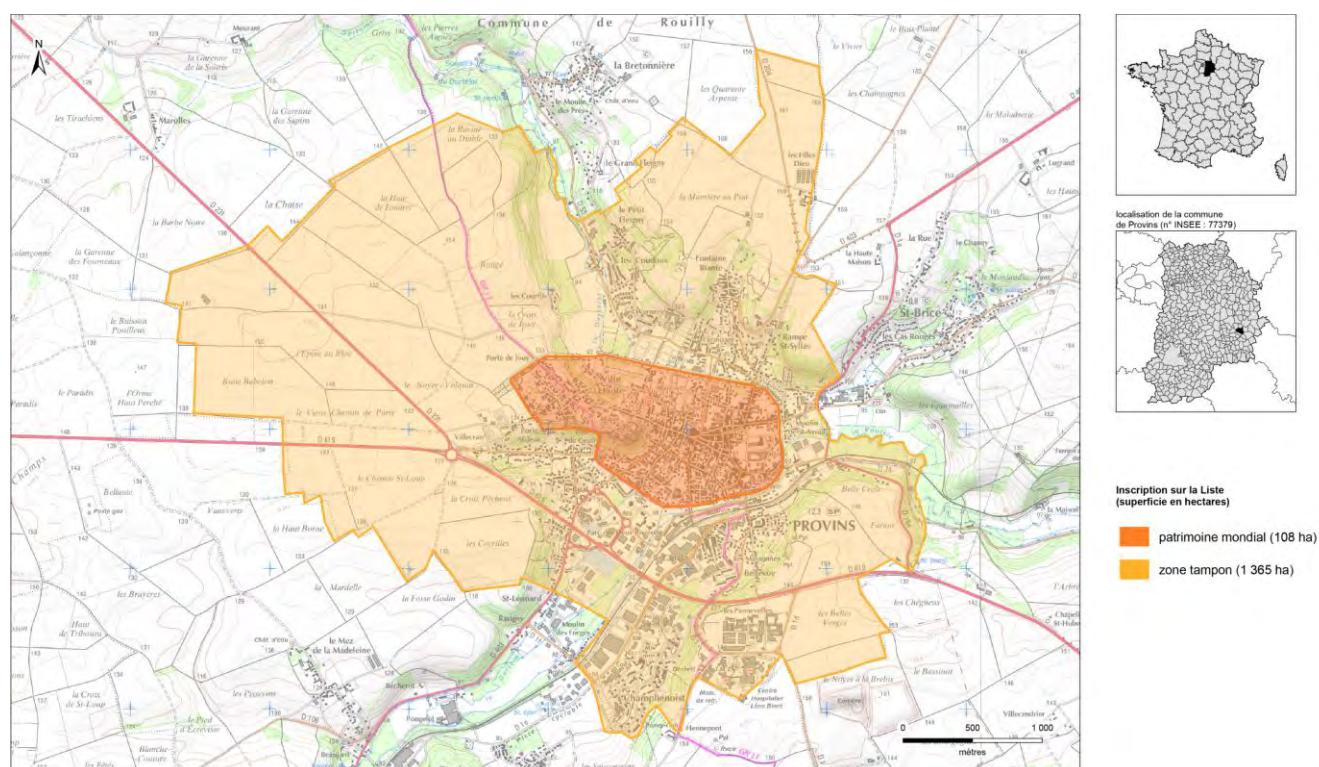
La conservazione e successiva valorizzazione della città è in parte da attribuire alla figura di Alain Peyrefitte, sindaco di Provins dal 1965 al 1997, e ministro a vario titolo nel governo francese tra gli anni Sessanta e Settanta [Michaud 2002]. Personalità illuminata, comprese con grande anticipo sui tempi le grandi potenzialità turistiche di Provins e ne promosse, fin dal suo primo incarico come sindaco, il restauro dei monumenti storici.

Come evidenziato dalla sua campagna elettorale pubblicata sul giornale locale *L'avenir de Provins*, il suo governo tra il 1965 e il 1971 era riuscito ad avviare numerosi restauri nell'ambito della *Loi-programme* che prevedeva un cofinanziamento per il restauro di alcuni importanti monumenti come la chiesa di Saint Ayoul, Saint Quirice e Sainte Croix. Tale impostazione fu mantenuta anche durante il secondo mandato e quelli successivi, nel corso dei quali avviò anche il restauro dell'imponente sistema difensivo [*L'avenir de Provins* 1971]. Contestualmente alle opere di conservazione del patrimonio, intraprese un programma di valorizzazione della città sia attraverso il supporto di associazioni come il *Syndicat d'Initiative*, la *Société d'Histoire et d'Archéologie* e l'*Association pour la Sauvegarde et la Mise en Valeur du Vieux Provins* sia attraverso l'organizzazione di Festival, intesi quali strumenti di trasmissione della cultura popolare e della storia della città e che, ancora oggi, attirano un consistente numero di turisti ogni anno [Guivande 1974, 210-211]. Inoltre, nell'ottica di accrescere il numero di visitatori, lavorò per rendere più attrattivo e accessibile il patrimonio architettonico e archeologico della città attraverso percorsi audio-visivi, visite guidate e valorizzazione dei Sotterranei della città bassa [*L'avenir de Provins* 1971]. La vocazione turistica del sito risulta pertanto evidente già in questi anni ma l'avvio di un programma di sviluppo turistico prende avvio concretamente nel 1993 con la trasformazione del *Syndicat* in Ufficio del Turismo e la realizzazione di adeguate strutture di accoglienza e segnaletica [Soulard *et al.* 2018, 60].

I successivi strumenti urbanistici della città, come il POS (*Plan d'occupation du sol* poi sostituito dal PLU – *Plan Local d'Urbanisme*) e la ZPPAUP (*Zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager*) hanno recepito tale indirizzo di sviluppo e appaiono rivolti all'incremento dell'attrattività turistica della cittadina. Le due ZPPAUP create rispettivamente per la città alta (1990) e la bassa (2001) sono state revisionate nel 2009 per garantire la protezione di alcuni elementi del patrimonio paesaggistico non tutelati dalle precedenti leggi. Accanto all'evoluzione della normativa urbanistica e di protezione del patrimonio si collocano alcune iniziative volte alla valorizzazione della conoscenza della città come la creazione del *Comité scientifique du patrimoine de Provins* di cui fa parte anche l'Architecte en Chef des Monuments Historiques Jacques Moulin, la cui funzione è quella di fare da tramite tra la ricerca specializzata e il grande pubblico [Le Provinois 2009, 7].

Attualmente, a seguito della *Loi Grenelle* del 2010, la ZPPAUP è stata sostituita dall'*Aire de Mise en Valeur de l'Architecture et du Patrimoine* approvata a Provins nel 2017. Quest'ultima

LIA ROMANO



5: Provins. Delimitazione dell'area iscritta e della zona tampone.

ha esteso l'area del territorio tutelato e definito degli specifici obiettivi di protezione che risultano finalizzati al miglioramento e alla conservazione dei punti di vista sulla città storica, al miglioramento della percezione e della leggibilità degli accessi della città fortificata nonché dell'accoglienza e dei percorsi di accesso dei visitatori provenienti dalla stazione ferroviaria. Inoltre, tale strumento fornisce delle linee guida per la conservazione dei monumenti storici in termini di modalità operatorie e possibili materiali impiegabili, al fine di ridurre il rischio di interventi incongrui e poco attenti sul patrimonio architettonico storico, la maggior parte del quale realizzato con la tecnica costruttiva del *pan de bois*. Tale strumento risulta naturalmente in linea con il menzionato PLU e con il PADD (*Projet d'aménagement et de développement durables*) che tra i tre grandi orientamenti di sviluppo individua il rafforzamento del turismo internazionale della città, considerato come una delle possibili risposte alla crescita futura del sito [cfr. sitografia].

Conclusioni: sviluppo turistico e proiezioni future

Da quanto esposto appare evidente come gli strumenti urbanistici in vigore risultino aggiornati e adeguati rispetto alla conoscenza e alla protezione del sito. A seguito dell'iscrizione nel 2001 i periodici rapporti dell'UNESCO sullo stato di conservazione del sito (2010-2012) hanno evidenziato unicamente i rischi connessi alla trasformazione della ZPPAUP e alla possibile edificazione di due aree del comune. Tuttavia, la sostituzione di tale strumento urbanistico con l'AVAP nel 2017 ha assicurato la conservazione delle aree in oggetto e ha, nel complesso, rafforzato la protezione dell'intero sito [cfr. sitografia].

Eppure, se da un lato gli strumenti urbanistici in vigore risultano più che appropriati per la tutela della città, dall'altro il tema della gestione del sito, in particolare per quel che riguarda il turismo, appare suscettibile di ulteriori approfondimenti. Come accennato, infatti, le proiezioni

future di sviluppo di Provins si basano in parte sull'incremento del turismo internazionale (già aumentato in seguito all'iscrizione del 2001) che oggi rappresenta solo il 20% del totale, e sulla promozione turistica della città bassa, ancora poco visitata e valorizzata rispetto alle sue potenzialità. A tal fine, è previsto il rafforzamento del traffico ferroviario da Parigi, la strutturazione di un percorso tematico che dalla stazione ferroviaria (in città bassa) raggiunga la parte alta del centro, l'aggiornamento dell'ormai obsoleta segnaletica e il miglioramento dell'offerta ristorativa (poco sviluppata in città alta) e culturale. In tal senso, l'obiettivo è di inserire Provins in un percorso a livello regionale che preveda una diversificazione dell'offerta (turismo verde, legato allo sport, culturale etc.) da rivolgere ad un pubblico più ampio possibile in termini di età e interessi [Aménagement et développement touristique 2010, 13-29; Soulard *et al.* 2018, 64-65].

Alla luce dell'attuale epidemia Covid-19, il rafforzamento della domanda e dell'offerta turistica necessita di una riflessione inerente le modalità di accoglienza dei visitatori il cui alto numero risulta spesso concentrato nei fine settimana e in occasione dei noti festival che arrivano ad attirare anche più di 90.000 visitatori nell'arco di pochi giorni. Se nell'anno 2020 il comune ha dovuto necessariamente in parte annullare o riprogrammare tali eventi, per il futuro potrebbe essere opportuno valutare la possibilità di un accesso controllato al sito anche attraverso lo sviluppo di *app* che in tempo reale consentano di veicolare il flusso turistico e di evitare sovraffollamenti. La possibilità di svolgere all'aperto alcune delle attività connesse alla conoscenza e alla valorizzazione dei valori immateriali del sito (come ad esempio i festival) ne facilita senza dubbio l'organizzazione e la gestione. In riferimento a tale aspetto, la resilienza del centro appare elevata e durante la prima parte dell'autunno 2020, prevedendo un opportuno distanziamento, è stato possibile programmare alcuni degli spettacoli annullati nel corso dell'estate. Per quanto riguarda gli spazi interni dei monumenti, il contingentamento dei flussi e la predisposizione di percorsi obbligati ne ha reso possibile la visita già a seguito del periodo di chiusura invernale. Tuttavia, nell'ottica di una visione a lungo termine e non relativa ad una fase di emergenza limitata nel tempo, appare indispensabile una rivalutazione delle modalità di gestione dei flussi turistici, specialmente in riferimento alle attività dei festival programmate annualmente.

Sarebbe auspicabile che tale aspetto, come anche le misure di equilibrio e sostenibilità tra residenti e turisti, siano considerate nel futuro Piano di Gestione e che rappresentino *outcome* e *output* adeguatamente valutati con indicatori [Pedersen 2002; *Managing cultural world heritage* 2013]. In particolare, nella *Ville Haute*, meta privilegiata del turismo 'di giornata', si registra la carenza di servizi e commerci 'non turistici' e, quindi, utili alla popolazione locale che vive prevalentemente nella *Ville Basse*. Tali riflessioni sono in linea con gli orientamenti UNESCO relativi alla redazione dei Piani di Gestione rivolti alla protezione delle risorse meno tangibili all'interno dei siti come le comunità locali, all'approccio inclusivo e allo sviluppo sostenibile [Feilden, Jokilehto 1998; *Community development* 2012]. Tra gli obiettivi da perseguire nel Piano potrebbe essere incluso l'aumento della consapevolezza del Valore Universale del sito da parte del visitatore (affiancando attività, oltre ai festival, miranti alla valorizzazione dei valori immateriali) da valutare con indicatori che considerino la qualità della visita e il tipo di turista. Un altro *outcome* potrebbe essere il rafforzamento del coinvolgimento della comunità locale prevedendo come *output* nuove cooperazioni, specialmente nella *Ville Haute*, con l'obiettivo di stabilire un equilibrio tra residenti e turisti. A tal riguardo, gli indicatori da scegliere in fase di pianificazione (come ad esempio soddisfazione delle comunità locali, raccolta di partenariati etc.) risultano fondamentali per il miglioramento del sistema di gestione e per eventuali misure correttive.

Appare evidente in tal senso la cogente necessità di definizione di un Piano di Gestione del sito, su cui la città ha già avviato una riflessione, da affiancare agli strumenti di protezione del patrimonio per assicurare lo sviluppo sostenibile della città in cui il turismo non rappresenti, con la commercializzazione del patrimonio, il principale strumento di crescita ma si collochi a latere delle altre attività caratterizzanti il territorio [Choay 2009, XXXIX-XLIII].

Bibliografia

- Aménagement et développement touristique. Contribution au schéma régional de développement du tourisme et des loisirs en Île-de-France 2010-2020* (2010). A cura di l'Institut d'aménagement et d'urbanisme – Île-de-France, aprile 2010 [in rete].
- BABELON, J.P., CHASTEL, A. (1980). *La notion de patrimoine*, in «Revue de l'Art», n. 49.
- CALÌ, P., CRUPI, B., ESPOSITO, A. (2000). *Gli strumenti per la protezione del patrimonio storico-costruito in Francia. Due casi concreti: Paris VIIème e Provins*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria», XIX-XX, pp. 197-205.
- CHOAY, F. (1992). *L'allégorie du patrimoine*. Paris, Le Seuil (riedizione del 1999).
- CHOAY, F. (2005). *Authenticité*, in *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'aménagement*, a cura di F. Choay, P. Merlin, PUF, pp. 96-98.
- CHOAY, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris, Le Seuil.
- CHOAY, F. (2008). *L'Authenticité patrimoniale et l'Unesco, Mithes et réalités*, in *Bordeaux-Unesco. Les Enjeux du Patrimoine Mondial de l'Unesco*, a cura di C. Sallenave, Bastinage, Talence, pp. 27-29.
- CHOAY, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris, Éditions du Seuil.
- Community Development through World Heritage* (2012). A cura di M.-T. Albert, M. Richon, M.J. Vinals, A. Witcomb, Parigi, UNESCO World Heritage Centre [in rete].
- FEILDEN, B., JOKILEHTO, J. (1998). *Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites*, II ed., Roma, ICCROM (in coll. con UNESCO e ICOMOS) I ed. 1993 [in rete].
- GUIVANDE, P. (1974). *Connaissance de Provins*, Paris, Éditions du Hameau.
- LAMBERT, G. (2008). *D'une «ville musée» à un «ville territoire» ? Sites urbains français classés au Patrimoine mondial*, in *Bordeaux-Unesco. Les Enjeux du Patrimoine Mondial de l'Humanité*, a cura di C. Sallenave, Bastinage, Talence, pp. 35-47.
- L'avenir de provins*, 11 marzo 1971.
- Le Provinois* 75, febbraio 2009.
- Managing cultural world heritage* (2013). A cura di G. Wijesuriya, J. Thompson, C. Young, Paris, UNESCO (in coll. con ICCROM, ICOMOS, IUCN) [in rete].
- MESQUI, J. (1982). *Enceintes urbaines et fortification au Moyen Âge. Un exemple: Provins (IXe-XVe s.)*, in *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Positions de thèses d'École de l'année 1978-1979 et positions de thèses de IIIe cycle*, pp. 30-36 [in rete].
- MICHAUD, J.-C. (2002). *Alain Peyrefitte: biographie*, Paris, de Fallois.
- Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (2019), a cura dell'UNESCO [in rete].
- Par delà la palissade. Les voies de l'évolution de la cité* (1999). A cura della Bibliothèque et Archives municipales de Provins, catalogo della mostra (18 settembre-24 ottobre 1999), Paris, Fédération française de coopération entre les bibliothèques.
- Patrimoine mondial et tourisme. Perspectives européennes* (2016). A cura di M. Gravari Barbas e S. Jacquot, Atti della settima giornata di studi organizzata da la Chaire Unesco "Culture, tourisme, développement", l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, la Convention France-Unesco, ICOMOS France, Unesco 14 dicembre 2016 [in rete].
- PEDERSEN, A. (2002). *Managing Tourism at World Heritage Sites: a Practical Manual for World Heritage Site Managers*, Parigi, UNESCO World Heritage Centre [in rete].
- PICARD, D. (2002). *Faire vivre le patrimoine*, in *Provins. Patrimoine mondial* (2002), a cura di Office de tourisme de Provins et Seine-et-Marne, Paris, Société française de promotion artistique, pp. 54-60.
- PISTONO, S. (2003). *Provins. Patrimoine mondial de l'UNESCO*, Vincennes, l'Oeil sur.
- PRIGENT, L. (2013). *L'inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO, les promesses d'un label?*, in «Revue internationale et stratégique», n. 90, pp. 127-135.
- Provins. Une ville de foire médiévale. Dossier de présentation en vue de l'inscription sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO* (2001) [in rete].

Provins. Patrimoine mondial (2002), a cura di Office de tourisme de Provins et Seine-et-Marne, Paris, Société française de promotion artistique.

RIFAUX, P.L., BÉNARD, J.F., PEYREFITTE, A., (1996). *Provins médiéval*, Provins.

Saint-Ayoul et Provins, mille ans d'histoire (2003), a cura di Ministère de la culture, la Ville de Provins, la Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins, l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne, Atti di convegno (19-20 ottobre 1996), Provins, Ville de Provins.

SOULARD, O., ALBE-TERSIGUEL, S., CAMORS, C., GOLLAIN, V., TILLET, M., HERVOUËT, M. (2018). *La Cité médiévale de Provins. Un site classé au patrimoine mondial de l'Unesco*, in *Lieux culturels et valorisation du territoire. Quinze lieux emblématiques en Île-de-France*, t.2, L'Institut Paris Region – Île-de-France, 18 giugno 2018, pp. 53-65 [in rete].

TIMBERT, A. (2004). *Le déambulatoire de la collégiale Saint-Quiriace de Provins*, in «Bulletin monumental», 162, pp. 163-173.

TIMBERT, A. (2006). *Le chevet de la collégiale Saint-Quiriace de Provins*, in «Bulletin monumental», 164, pp. 243-260.

VEISSIERE, M. (1959). *La collégiale Saint-Quiriace de Provins au XIe siècle*, in «Bulletin de la Société d'Histoire et d'Art du Diocèse de Meaux», 10, pp. 432-445.

Villes françaises du patrimoine mondial et tourisme. Protection, gestion, valorisation (2010). A cura di M. Gravari Barbas e S. Jacquot, Atti della prima giornata di Studi organizzata da la Chaire Unesco "Culture, tourisme, développement", l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, la Convention France-Unesco, ICOMOS France, Unesco 27 maggio 2010 [in rete].

Sitografia

https://www.institutparisregion.fr/fileadmin/NewEtudes/Etude_713/Amenagement_et_developpement_touristique.pdf/ (luglio 2020)

<https://whc.unesco.org/en/series/31/> (ottobre 2020)

<https://www.iccrom.org/it/publication/management-guidelines-world-cultural-heritage-sites> (ottobre 2020)

<https://www.iccrom.org/it/publication/managing-cultural-world-heritage> (ottobre 2020)

https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1978_sup_1_1_6626 (luglio 2020)

<https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (ottobre 2020)

<http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-113-2.pdf> (ottobre 2020)

<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/873rev.pdf> (ottobre 2020)

https://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/IREST/chaire-unesco/ACTES_2016-1.pdf (luglio 2020)

https://www.iau-idf.fr/fileadmin/NewEtudes/Etude_1480/Provins.pdf (luglio 2020)

https://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/Colloques_IREST/ACTES_1%C3%A8re_JOURNEE_CHAIRE_CULTURE-TOURISME-DEVELOPPEMENT.pdf (luglio 2020)

<https://whc.unesco.org/fr/list/873/> (luglio 2020)

<https://www.mairie-provins.fr/le-plu.html> (luglio 2020)

<https://www.mairie-provins.fr/spr.html> (luglio 2020)

L'area archeologica di Bagan in Birmania. Origini e contraddizioni dei criteri per il riconoscimento dei siti 'patrimonio dell'umanità'

Bagan's archaeological area in Burma. Origins and contradictions of the criteria for the World Heritage site's nomination

SIMONA SALVO

Sapienza Università di Roma

Abstract

Il sito archeologico di Bagan, noto per le migliaia di pagode antichissime e ancora abitato dalla popolazione autoctona, ha stentato ad ottenere il riconoscimento di patrimonio dell'umanità nonostante l'innegabile valore culturale. Rifiutata nel 1996 perchè le costruzioni avevano perduto 'integrità' e 'autenticità' in seguito ad interventi di consolidamento e restauro considerati inappropriati, la nomina è stata accordata nel 2019, ma senza che fossero sopraggiunti cambiamenti sostanziali. Il caso di Bagan, per nulla isolato, spinge ad una riconsiderazione dei criteri che fondano l'attività del Comitato per il Patrimonio Mondiale e una sincera riflessione sulla matrice culturale che dovrebbe fondare i processi di riconoscimento di valore su scala globale.

Bagan archaeological site, renown for its thousands of pagodas and still inhabited, has struggled to obtain recognition as a world heritage despite its evident cultural value. Firstly refused due to consolidation and restoration works opposite to the criteria established by the World Heritage Committee, the nomination was finally accepted in 2019, but without additional conservation efforts. The Bagan case-study, which is by no means isolated, suggests some thinking about the founding principles of the World Heritage List, and a reconsideration about the cultural reasons at the base of value assessment processes at global scale.

Keywords

Birmania, riconoscimento di valore, comunità di eredità.

Burma, value assessment, heritage community.

1. Bagan, fra Oriente e Occidente

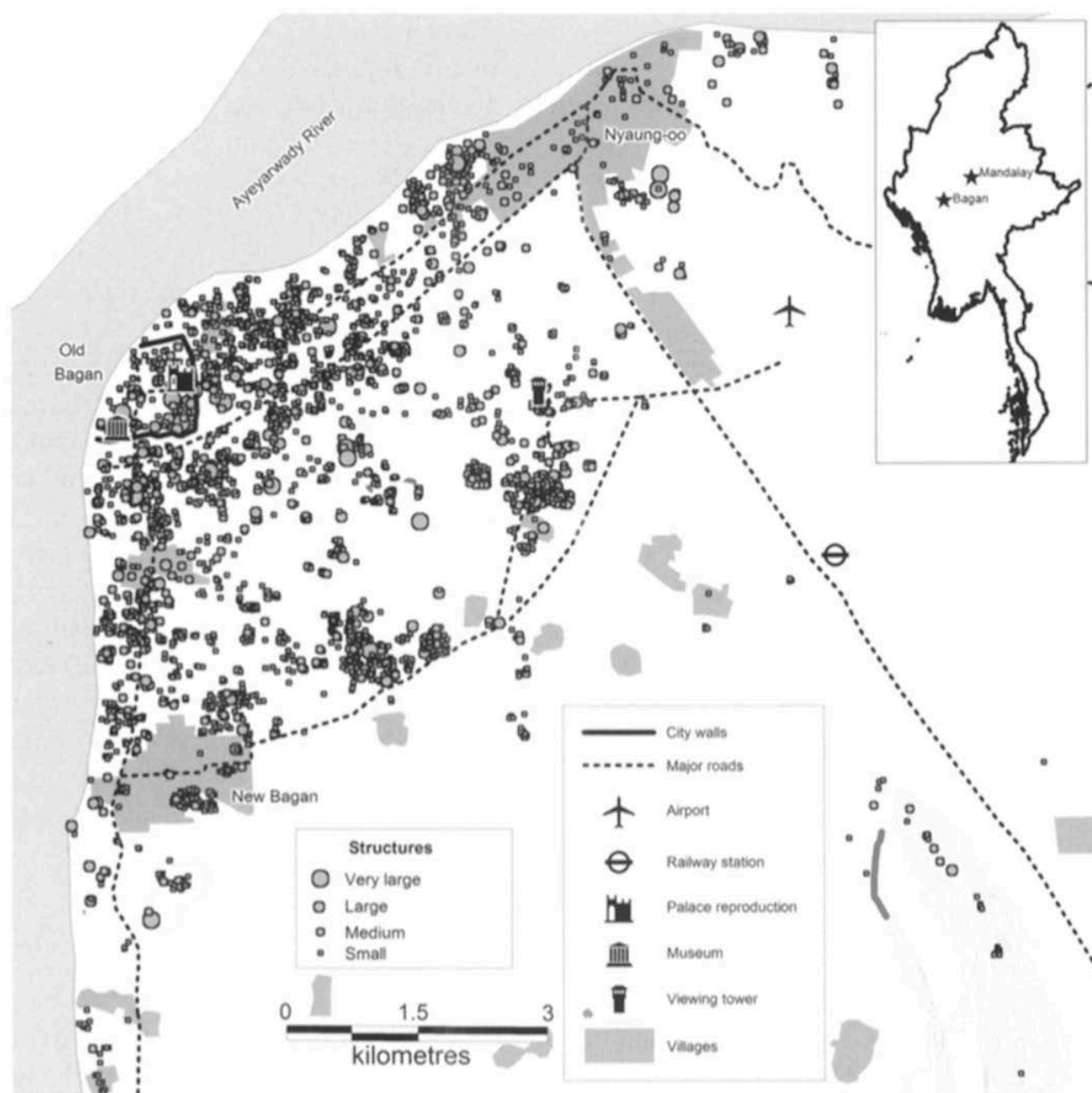
Visitare Bagan la mattina all'alba è un'esperienza indimenticabile. Il sole illumina gradualmente la grande pianura verdeggianti costeggiata dal fiume Ayeyarwady svelando una distesa a perdita d'occhio di pagode, stupa e monasteri. Non è un caso che questo luogo dal fascino esotico e dall'atmosfera incantata sia una delle mete turistiche più ambite del Sud-Est asiatico. Eppure, per il mondo asiatico il sito è innanzitutto luogo di pellegrinaggio buddista del ramo Theravada – fra i più antichi – molto vitale e ben integrato con la comunità del luogo che si occupa da secoli di mantenerlo in buono stato, riparando le costruzioni dai danni del tempo e dai frequenti disastri naturali.

Come si possono conciliare le istanze dei turisti che affluiscono numerosi con quelle dei pellegrini? Come allineare le critiche degli specialisti occidentali rivolte al modo poco scientifico e filologico con cui si è intervenuti sugli edifici, con la spontanea cura manutentiva a sfondo religioso che i locali reiterano da secoli? Come criticare, di contro, l'esigenza dei locali

SIMONA SALVO

impegnati a mantenere i propri luoghi di culto seppure si tratti di ricostruzioni maldestre, di ripristini e, spesso, di nuove e pesanti dorature?

L'area sacra di Bagan – la cui nomina è stata prima rifiutata, nel 1996, a causa della mancata rispondenza con i criteri di integrità e autenticità dovuta agli interventi di ricostruzione e restauro conseguenti al disastroso terremoto del 1975, ma poi accettata nel 2019 in base ai criteri iii, iv e vi senza che, di fatto, fosse sopraggiunto alcun cambiamento – costituisce un efficace caso di studio per delineare conflitti e contraddizioni che emergono a margine dei processi di nomina dei siti culturali a patrimonio dell'umanità.



1: Pianta dell'area di Bagan, da HUDSON B., 2008.

La vasta letteratura che documenta il caso birmano – specialistica, divulgativa e giornalistica – racconta bene il processo che ha portato alla condizione attuale e restituisce le diverse reazioni alle ricadute procurate dal processo di nomina a patrimonio dell'umanità, variamente articolate ma accomunate da un preoccupante denominatore: il progressivo allontanamento dal presupposto culturale che dovrebbe motivare le azioni del Comitato preposto da UNESCO.

In ambiti geo-culturalmente eccentrici, ed estranei, alla cultura occidentale della conservazione, la diffusione del 'marchio' WHL ha indubbiamente generato varie forme di strumentalizzazione, innanzitutto politica ma anche economica, socio-culturale e religiosa, che risultano particolarmente evidenti in casi come quello della Birmania, che riguardano paesi dall'equilibrio geopolitico fragile [Facchinetti 2014].

Rinominata 'Myanmar' nel 1989 dopo l'ascesa al potere di una giunta militare, la Birmania – dall'anglosassone 'Burma' impresso dagli inglesi che ricomposero sotto un'unica giurisdizione l'originario mosaico linguistico religioso e culturale – occupa una posizione geopolitica strategica fra i colossi cinese e indiano, ma vanta anche ingenti risorse naturali e una popolazione giovanissima e culturalmente eterogenea, fattori che hanno ultimamente impresso una crescita accelerata allo sviluppo del paese. A ciò si aggiunga il vastissimo patrimonio culturale birmano di cui la popolazione locale ha scoperto la potenzialità economica, se offerto al turismo globale.

Il caso di Bagan si pone quindi al crocevia fra lo sviluppo economico del paese, l'apertura del suo patrimonio culturale al turismo di massa e il difficile processo di democratizzazione avviato da alcuni anni ma in gran parte rimasto incompiuto. Il rifiuto prima e l'accettazione poi della nomina dell'area archeologica a patrimonio dell'umanità appare legato più all'*endorsement* offerto dalla comunità internazionale a favore dell'equilibrio geopolitico del paese che alla tutela del suo patrimonio.

La grande attenzione prestata al sito e le alterne vicende che ne hanno segnato il destino sono infatti strettamente collegate alla storia moderna del Myanmar: non è difficile immaginare che il patrimonio culturale del paese sia stato strumento della dittatura militare – che ha governato dal 1962 al 2015, ed è tutt'oggi ben presente nel suo nuovo governo pseudo-democratico – al fine di potenziare il ruolo dell'etnia birmana di religione buddista e costruire un'identità culturale nazionale forte e dominante, a onta del mosaico culturale etnico, linguistico e religioso che compone il paese costituito da 135 gruppi etno-linguistici, di cui otto prevalenti: Kachin, Chin, Mon, Rakhine, Shan e Bamar (da cui Burma/Birmania), attualmente dominante.

Da qui le critiche di chi sostiene che l'attività dell'UNESCO genera una sorta di 'neocolonialismo culturale' dovuto al fatto che i processi di nomina a patrimonio culturale mondiale sono fondati sul retaggio culturale occidentale e, quindi, su di un rapporto con la memoria e con la tradizione del tutto estranea alla storia e alla cultura di paesi che, come la Birmania, invece vivono ancora in una sostanziale continuità col proprio passato [Pichard 2013; Howard Moore 2001]. In casi come il nostro, a monte dell'azione UNESCO, sussisterebbe per di più un processo di 'archeologizzazione' e 'memorializzazione', sempre dovuto alla prospettiva culturale occidentale che vede un 'parco archeologico' laddove esiste invece un luogo di culto, vitale e vissuto [Pichard 2008].

Soltanto alcuni paesi, che pesano politicamente come la Cina, sono riusciti ad 'impugnare' processi d'integrazione culturale mondiale simili, ribadendo le proprie prerogative (si veda ad esempio la Carta di QuFu del 2005), mentre altri, come l'Africa, ne subiscono soltanto le ricadute, in termini di pressione turistica e strumentalizzazione politica.

SIMONA SALVO

La vicenda è senz'altro complessa e richiederebbe più spazio di quanto qui consentito; tuttavia per comprendere meglio quali oscillazioni abbiano accompagnato la nomina a patrimonio mondiale dell'umanità, può essere utile una sintesi.

2. Bagan, sito religioso o area archeologica?

Bagan occupa una piana alluvionale di circa 100 ettari, compresa fra la curva che compie il fiume Ayeyarwadi e le colline circostanti, posta nella zona climatica secca della Birmania. Attualmente la popolazione di 9200 abitanti – per lo più dediti all'agricoltura, alla pastorizia e, più di recente anche al turismo – è dislocata in due centri, a nord e a sud dell'area archeologica, il primo (Nyaung U) sorto di recente quale centro di accoglienza per i turisti, il secondo (New Bagan) per accogliere le popolazioni autoctone sfollate dalla città antica di Bagan.

Il sito, abitato a partire dal V-VI secc., divenne importante con la fondazione della città antica di Bagan, fondata nel 1044 dal re Anawratha quale prima e opulenta capitale del Regno Birmano che aveva riunito popolazioni di varie etnie. Mentre la città fortificata sopravvisse soltanto fino al XIII secolo, quando fu in parte distrutta dal variare del corso del fiume, il ruolo religioso della circostante 'Valle dei Templi' si perpetuò nei secoli: qui, su di un'area di circa quaranta chilometri quadrati, nell'arco di 250 anni furono erette migliaia di costruzioni religiose col contributo di tutti – dai più ricchi possidenti ai contadini più poveri – quale forma di devozione al Buddha volta a guadagnarsi il merito di una vita migliore al momento della reincarnazione, secondo il credo buddista [Stadtner 2005].

L'erezione di nuove costruzioni in onore del Buddha s'interruppe nel 1287 con l'invasione delle truppe mongole, ma il sito continuò ad essere meta ambita di pellegrinaggio per la vasta comunità buddista Therawada e non fu mai abbandonato. I riti devozionali si tradussero quindi nella manutenzione degli edifici, nella loro cura continuativa, a volte in vere e proprie ricostruzioni quando alluvioni e terremoti, frequenti in quest'area, procuravano danni irreparabili. L'attività andò tuttavia riducendosi progressivamente, così che le costruzioni danneggiate in modo irreversibile furono 'sconsacrate' rimuovendo la statua del Buddha e poi abbandonate, divenendo col tempo ruderi, cumuli di macerie e, infine, veri e propri montarozi ricoperti di vegetazione. Gli interventi, tuttavia, furono sempre condotti in continuità con la tradizione costruttiva, qui perpetuata dalla manodopera e dall'artigianato locali, sopravvissuti anche grazie all'assetto socio-economico sottosviluppato del paese.

Il numero di costruzioni religiose realizzate a Bagan fra XI e XIII secolo è avvolto nel mito: le fonti vagheggiano l'esistenza di quattro milioni di costruzioni, numero evidentemente enfatizzato ma che rende la sensazione di moltitudine che il sito offre tutt'oggi. Secondo gli archeologi, nel XIII secolo si contavano 13.000 costruzioni, di cui 4446 in muratura mentre oggi risultano catalogati 2230 pagode e stupa, 2000 ruderi e 500 costruzioni; molte strutture sono crollate, riducendosi in cumuli di macerie, in molti casi inavvertitamente spianati in epoca contemporanea [Hudson, Nyein, Win 2001].

I decenni di colonizzazione inglese, dal 1824 al 1948, trascorsero non senza conseguenze per il patrimonio. La colonia di Burma, ancella delle Indie orientali, non fu valorizzata per le sue caratteristiche peculiari seppure fosse considerata una vera e propria 'perla'; lo spirito romantico degli archeologi inglesi colse infatti il fascino del sito 'archeologico' piuttosto che il suo valore religioso.

Con l'allontanamento degli inglesi e l'ascesa al potere della dittatura militare il paese subì un forte contraccolpo, ma i danni più ingenti furono inferti dal disastroso terremoto di grado 6.0



3: Un'immagine del sito di Bagan tratta da un sito turistico. L'immagine è stata ripresa da una delle molte mongolfiere che si alzano all'alba per consentire ai turisti più facoltosi di osservare lo spettacolo dall'alto (da <https://it.wikipedia.org/wiki/Bagan>).

Richter che colpì Bagan nel 1975. Pochi edifici rimasero illesi, la maggior parte subì danni gravi e crollarono quasi tutti i *sikkhara*, tipica terminazione sommitale dei templi buddhisti. Fu dunque necessario riparare e ricostruire gli edifici danneggiati che altrimenti avrebbero costituito un pericolo per abitanti e pellegrini, sempre presenti e numerosi. Il sito divenne oggetto anche di depredamento, un fenomeno nuovo per il paese, certamente indotto dal mercato antiquario occidentale, che spogliò gli edifici delle antiche decorazioni – statue, modanature e lacerti di affreschi risalenti ai secoli XI-XIII – riducendoli in condizioni ancora più precarie.

Consapevoli del danno e del pericolo che si era profilato, le autorità birmane, in accordo con l'UNESCO, incaricarono Pierre Pichard, architetto francese esperto di archeologia buddista, di stilare un inventario delle costruzioni esistenti nel loro stato di conservazione [Pichard 1976; 1983-2013]. Fra il 1980 e il 1988 Pichard – che appare tutt'oggi la voce più avvertita consapevole ed equilibrata sulla vicenda di Bagan – svolse un'intensa campagna d'indagini i cui risultati confluirono in una monumentale opera in otto volumi che raccoglie la documentazione grafica e fotografica completa di più di 2800 monumenti in mattoni e pietra – costruzioni e ruderi fuori terra – rilevati e studiati singolarmente. L'impresa si concluse con un importante simposio fra esperti orientali e occidentali, volto ad individuare le politiche conservative più idonee per il sito [Yoshiaki, Yasushi 1989].

SIMONA SALVO

Sull'inventario di Pichard – un riferimento tutt'oggi ineludibile per monitorare i danni alle costruzioni, per studiare le architetture e per prevenire i furti – s'impennò l'ottimo impegno tecnico-economico approntato dalle autorità birmane insieme alla comunità internazionale, che diede corpo allo State Peace and Development Council (SPDC) culminato nel 1989 con l'approvazione di un progetto per la conservazione di Bagan, solo in parte finanziato dal United Nations Development Program. La fonte di finanziamento principale provenne infatti da donazioni a sfondo culturale che raccolsero offerte individuali e collettive, provenienti dal governo e dai militari, da sette buddiste e da ricche famiglie birmane, da *expat* birmani e da organizzazioni private internazionali, per un ammontare pari ad un milione di dollari americani.

Questo lo scenario che fece da sfondo agli interventi realizzati fra il 1990 e il 2000, sostenuti da un lato dalla pioggia di denaro pervenuto attraverso le donazioni, e dall'altro dalla repressione dei tentativi di democratizzazione nazionale e ancora oggi ricordati (specie dagli esperti occidentali) come la causa dei danni più ingenti storicamente inflitti al sito di Bagan. Il processo di tutela inizialmente avviato in accordo con la comunità internazionale subiva, così, una battuta d'arresto visto che la giunta militare non ammetteva più ingerenze nella gestione del 'suo' tesoro culturale.

Si procedette dunque a spostare la popolazione della città antica di Bagan in un nuovo insediamento, realizzato più a sud per lasciare inedita una zona di rispetto attorno all'area 'archeologica'. A seguire, nel 1993, lo State Law and Order Restoration Council (SLORC) commissione nazionale appositamente nominata, approvava un piano di ricostruzione del sito da attuarsi con fondi giapponesi che avviava una campagna d'interventi a tappeto: furono 'restaurati' circa 688 edifici, ricostruite 1299 costruzioni, fra templi, monasteri e stupa, alcuni dei quali eretti a partire da ruderi, a volte anche spianando e livellando i cumuli formati dalle macerie di edifici preesistenti.

Si apriva così il 'caso Bagan', culminato nel 1996 con il respingimento della candidatura del sito a patrimonio dell'umanità motivata con la perdita diffusa di autenticità del sito, e accompagnata dal rifiuto di altre dodici candidature di siti birmani, culturali e naturali proposte nel decennio successivo [Crampton 2005]. Gran parte degli interventi eseguiti in quegli anni furono infatti considerati del tutto inappropriati dalla comunità internazionale in quanto si trattò per lo più di ricostruzioni, parziali e totali, condotte senza fondamento filologico e realizzati con materiali impropri, come cemento e mattoni nuovi [Hudson 2008]. Gli esperti criticarono inoltre il criterio di *beautification* (il termine è ricorrente nella letteratura) che aveva orientato le ricostruzioni, eseguite con materiali, tecniche costruttive e forme che agli occhi occidentali imprimevano un aspetto falso alle costruzioni rendendo il sito complessivamente 'disneyficato' (altro termine ricorrente).

Attorno alla vicenda si coagulavano così punti di vista contrastanti e diversamente schierati pro o contro la ricostruzione: il regime militare e i suoi oppositori sostenevano il risvolto strategico dell'operazione, gli architetti restauratori difendevano il restauro e la conservazione dei manufatti, gli archeologi e gli storici dell'architettura tutelavano la possibilità di ottenere nuovi dati e informazioni dai reperti, mentre i buddisti devoti si esprimevano a favore del mantenimento del luogo di culto [Brendan 2013].

In ciascun caso, tuttavia, si trattava di interpretazioni che non consideravano l'effetto dovuto all'iniezione d'ingenti risorse economiche e il fatto di considerare il sito quale 'patrimonio mondiale', non un vitale luogo di culto.



4: Uno dei templi buddisti visitato dai fedeli. Si notano le reintegrazioni murarie e dell'apparato decorativo, ma anche la perdita del sikhkhara probabilmente in seguito al recente terremoto del 2016 (foto © Salvo).

Di fatto, la mancata nomina di Bagan nel 1996 comportò la perdita di 'presa' delle agenzie governative sul sito e sulla sua conservazione. Con la riapertura al consesso politico internazionale a partire dagli anni 2000, infatti, il paese si aprì anche al turismo internazionale: Bagan fu esposta ad una pressione turistica tale da indurre il governo ad avallare, fra il 2003 e il 2005, la costruzione di una strada di collegamento fra l'area archeologica e l'aeroporto, e di un *resort* con torre panoramica di 65 metri, ben più alta di qualsiasi costruzione circostante. Non è un caso che gli interventi siano stati finanziati da U Tay Za, *tycoon* birmano sostenitore del governo militare.

Contestualmente, col contributo di vari enti internazionali – fra cui ICCROM e The Getty Foundation – e in seguito ad ulteriori indagini archeologiche svolte da commissioni miste e con attrezzature tecnologiche avanzate [Unesco To Offer 2014], il BAGANCOM, Bagan National Coordinating Committee, *task force* governativa preposta ad istruire una nuova candidatura del sito alla WHL, nel 2019 otteneva finalmente la nomina seppure nel frattempo nel sito non fosse sopraggiunto alcun cambiamento [Messerli 2007]. Di fatto, la nomina finiva per accettare la situazione limitandosi a dare raccomandazioni su quali provvedimenti intraprendere per tutelare il sito.

SIMONA SALVO



5: Uno dei templi evidentemente ricostruiti (foto © Salvo).

Nel decreto di nomina, infatti, il valore universale riconosciuto al sito è sostanzialmente incardinato sul fatto che esso rappresenta la cultura Buddista Theravada e la civiltà antica di Bagan (criterio iii), valore espresso dal patrimonio storico, architettonico e archeologico (criterio iv), ma anche attraverso il perpetuarsi delle pratiche devozionali buddiste che si manifestano anche mediante l'attività artistica ed edificatoria (criterio vi). Tuttavia, il documento non dice in che misura il sito mantenga ancora i valori di integrità e di autenticità, preferendo descrivere le cause che li hanno irreversibilmente intaccato, dovute alla pressione turistica e allo sviluppo edilizio che ne consegue, ma conclude apoditticamente che entrambi – integrità e autenticità – risultano comunque soddisfatti.

L'individuazione di otto ambiti 'componenti' e l'ampliamento della *buffer zone* oltre la sponda opposta del fiume Ayeyarwadi, suggeriti dal documento, rappresentano un'auspicabile premessa ma non la garanzia alla tutela del sito. La determina della nomina, infine, tradisce le molte contraddizioni interne al processo che ha dovuto modularsi attorno a condizioni contestuali piuttosto che a ragioni culturali, lasciando sullo sfondo una complessiva incoerenza.



6: Vista della 'Valle dei Templi' dalla torre realizzata nel 2003 a scopi turistici; nella fascia bassa dell'immagine si notano gli alloggi del resort, con piscina e campo da golf, realizzato ai piedi della torre (foto © Salvo).

La vicenda della candidatura e nomina dell'area archeologica di Bagan a patrimonio dell'umanità non è una storia 'a parte'; al contrario può essere considerata paradigmatica delle dinamiche che conducono alla definizione del patrimonio culturale globale e delle motivazioni ad esse sottese: qui, come in altri paesi in via di sviluppo dove alla povertà più nera si affianca la spinta verso uno sviluppo sfrenato dell'industrializzazione, prevale il ruolo politico dell'operazione piuttosto che il valore culturale del sito.

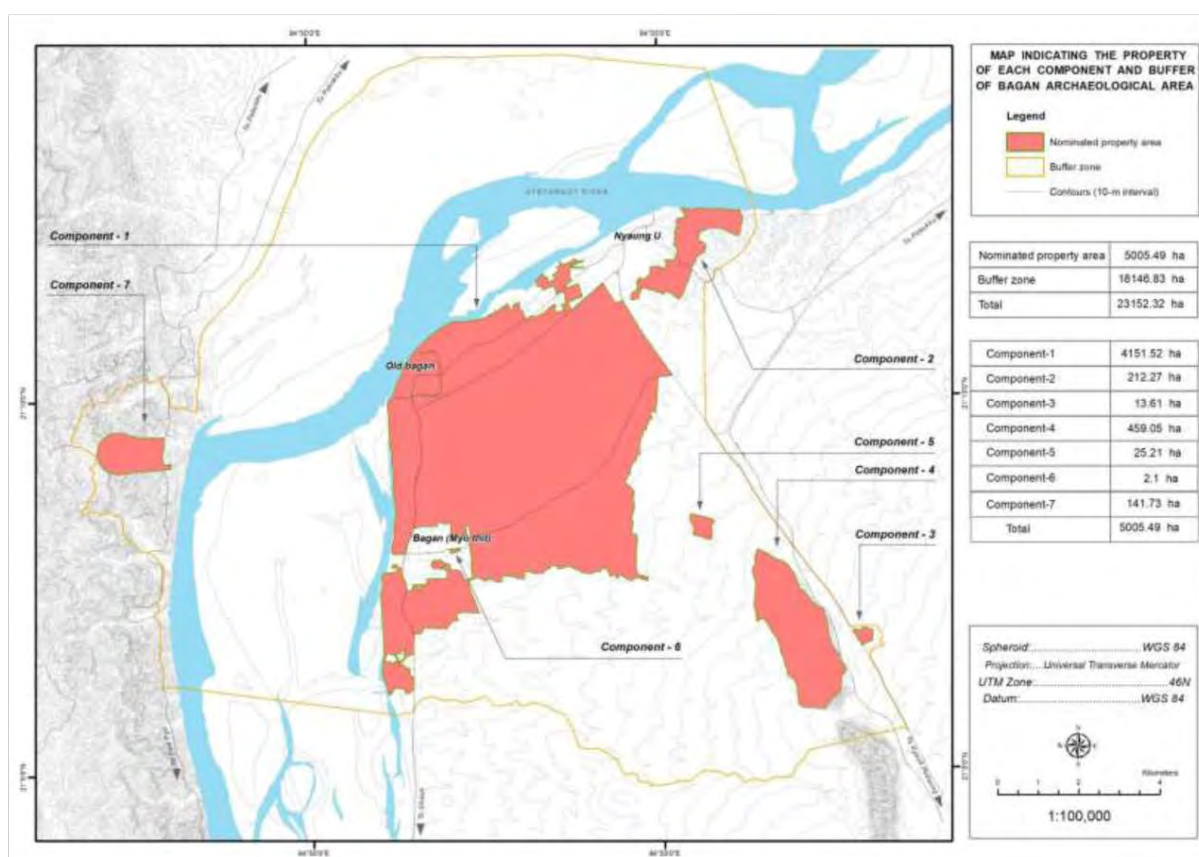
3. Un equilibrio critico

Dopo aver archiviato l'impostazione europea (o eurocentrica?) della conservazione, considerata esclusiva ed elitaria oltre che radicata in una cultura poco rappresentativa dei valori culturali orientali, la comunità internazionale ha compiuto passi importanti verso la formazione di un pensiero 'unico' sulla conservazione del patrimonio culturale aprendo la strada ad espressioni di relativismo culturale e, secondo alcuni, favorendo l'avanzare di nuove forme di colonizzazione [Philp 2013]. Questa è forse la cifra più caratteristica della riflessione attuale sulla conservazione del patrimonio culturale a scala globale [Fiorani 2017], insieme al fatto che in molti casi la nomina a patrimonio dell'umanità ha significato per molti siti

SIMONA SALVO

un'esposizione incondizionata ad un turismo per nulla specifico e poco informato, che procura consumo e distruzione piuttosto che apprezzamento, tutela e conservazione [Rich, Franck 2016]. In casi come quello di Bagan (e non solo), il complesso sistema strutturato da UNESCO per implementare la convenzione del Patrimonio Mondiale attraverso azioni conservative, di monitoraggio, di documentazione, di tutela legale, di gestione e di coinvolgimento della comunità, appare distante, a tratti in conflitto, con le logiche culturali locali, poiché propone apparati congeniati al di fuori delle comunità che abitano i siti, e per questo destinati ad un successo limitato, a meno di evidenti forzature e di un prevalente impegno esterno.

Eppure, a sostegno di una condivisione diffusa che incoraggia alla conservazione del patrimonio culturale a scala mondiale, sussistono almeno due principi plausibili. Da un lato la constatazione pragmatica, fondata sul principio fisico dell'entropia che insegna come ogni processo volga inesorabilmente verso il disordine della materia, per cui anche le 'testimonianze materiali di civiltà' sono destinate a dissolversi, più o meno velocemente secondo la cura che riserviamo loro; dall'altro l'insinuarsi di un più romantico 'senso della perdita', senz'altro percepito in modi diversi nel globo ma inesorabilmente legato all'essere umano, che oggi non può (e non deve) più attendere il volgersi delle generazioni per attivarsi, pena la perdita definitiva di quelle stesse testimonianze che definiscono le identità culturali.



7: L'area archeologica di Bagan nella cartografia approvata dal Comitato Patrimonio dell'Umanità Unesco: in rosso l'area tutelata, perimetrata in giallo la 'buffer zone', da <https://whc.unesco.org/en/list/1588/maps> (ottobre 2020).

Infine, sussiste un aspetto latente, che emerge solo in parte in vicende come quella qui esposta, che riguarda l'interdipendenza tra patrimonio culturale e collettività. Tale interdipendenza implica, a vederla da un punto di vista 'uneschiano', il temperamento dei valori in gioco con la comunità che li abita, unica vera interlocutrice dei processi culturali, dal riconoscimento alla trasmissione al futuro [Convenzione di Faro 2005].

L'attenzione, oggi che Bagan è finalmente patrimonio dell'umanità, si sposta sul sito di Mrauk U, nel Rakhine, tristemente noto per lo scontro razziale e religioso che ha recentemente condotto all'espulsione di migliaia di abitanti di etnia Rohyngia e di religione musulmana, ma pur sempre un sito archeologico di pregio pari, se non superiore, a quello di Bagan [Wade, Jones, Mint 2017]. Qui la questione è ben più complessa perché l'area è cosparsa di villaggi dove la popolazione vive in completa simbiosi con i manufatti - stupa, pagode e monasteri - che costituiscono luoghi di culto quotidiano e sono parte integrante della comunità che vi abita. Non un 'parco archeologico', dunque, né soltanto un possibile futuro 'patrimonio dell'umanità', ma una sacca di vita d'altri tempi in bilico tra equilibri fragilissimi legati alla perpetuazione di riti religiosi, ad una vita contadina arretrata e poverissima, ad una vegetazione tropicale lussureggiante e alla coesistenza fra costruzioni monumentali antichissime in pietra e laterizio e abitazioni realizzate con materiali deperibili; un equilibrio che l'affluenza di un turismo di massa distruggerebbe senz'altro.

La candidatura a WHL di Mrauk U si trova oggi in condizioni di stallo a causa del conflitto in corso: si potrebbero dunque ripensare le condizioni entro cui inquadrare la salvaguardia del sito, a partire da considerazioni che riguardano innanzitutto la comunità del luogo e la sua condizione ancora 'simbiotica' col sito, ma anche il valore della delicatissima continuità temporale e contiguità culturale che sussiste fra edifici e abitanti. Una continuità espressa anche dalla manodopera ancora capace di curare le costruzioni, ricorrendo a mezzi e tecniche povere ma pur sempre 'congenite' con la comunità stessa, secondo un equilibrio ineffabile che 'illuminati' principi occidentali, diversamente fondati sulla discontinuità fra passato e presente, spezzerebbe inevitabilmente.

Urge dunque un ripensamento alla scala globale su premesse, finalità e mezzi con cui affrontare la tutela, la conservazione, la fruizione e il godimento del patrimonio culturale ma, soprattutto, urge un nuovo modo d'intendere il riconoscimento di valori diversissimi che riguardano oggetti e pratiche del mondo intero. Un ripensamento, peraltro, al quale il pensiero italiano sul restauro, rimasto per decenni nelle retrovie dello scenario globale, potrebbe molto proficuamente contribuire.

Questo contributo si fonda su ricerche e sopralluoghi svolti nel febbraio del 2019 a margine del progetto dal titolo 'Promoting awareness of the Burmese multiethnic cultural identity. Cooperation and training for Burmese Museum redesign with a people centred approach', finanziato da Sapienza Università di Roma col coordinamento scientifico di chi scrive.

Bibliografia

BRENDAN, B. (2013). *The Ancient Burmese City of Bagan Struggles for International Recognition*, in «World Time», 15 Maggio, <https://world.time.com/2013/05/15/bagan/> (giugno 2020).

CONVENZIONE DI FARO (2005). Convenzione quadro del consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, Consiglio d'Europa, CETS 199, Faro, 27 ottobre.

CRAMPTON, T. (2005). *Concrete Overlay for an Ancient Burmese Landscape*, in «International Herald Tribune», 22 aprile; <http://www.ihrt.com/articles/2005/04/21/news/burma.php> (giugno 2020).

SIMONA SALVO

- FACCHINETTI, S. (2014). *Cultural heritage Management in Myanmar. A gateway to sustainable development*, in «European Institute for Asian Studies. Briefing Paper», 6, https://www.eias.org/wp-content/uploads/2016/02/EIAS_Briefing_Paper_2014-6_Facchinetti.pdf (giugno 2020).
- HOWARD MOORE, E. (2001). *Myanmar religious practice and cultural heritage*, in «The Journal of Asian Studies», 18, pp. 282-300.
- HUDSON, B., NYEIN, L., WI, N.M. (2001). *The Origins of Bagan: New Dates and Old Inhabitants*, in Perspectives. The Archaeology of Myanmar Pyay (Burma)», 1, vol. 40, pp. 48-74.
- HUDSON, B. (2008). *Restoration and reconstruction of monuments at Bagan (Pagan), Myanmar (Burma), 1995–2008*, in «World Archaeology», 40, 4, 2008 pp. 553-571.
- FIORANI, D. (2017). *Internazionalizzazione e ricerca nel restauro*, in «RicRes. Questioni teoriche: storia e geografia del restauro», sez. IC, Edizioni Quasar di S. Tognon, Roma, pp. 360-371.
- MESSERI, M. (2007). *Myanmar: a Comparison Between Past and Present. What is Happening in the Field of Architectural Heritage Conservation: The Techniques Used, the Principles of Preservation Applied and the Relative Plans for Heritage Management*. Atti del XXI International Committee for Documentation of Cultural Heritage (CIPA), Atene 1-6 ottobre, <http://cipa.icomos.org/fileadmin/template/doc/ATHENS/FP098.pdf> (giugno 2020).
- MINT-U, T. (2017). *Il grande esodo. La fine della favola Birmana*, in «Internazionale», 1228, 27 Ottobre, p. 53.
- PHILP, J. (2009). *The political appropriation of Burma's cultural heritage*, in «Cultural Diversity, Heritage and Human Rights. Intersections in Theory and Practice», a cura di M. Langfield, W. Logan, M. N. Craith, Routledge, Londra, pp. 83-100, pp. 912 -910.
- PICHARD, P. (1976). *The conservation of Pagan (Burma)*, UNESCO Parigi 1976.
- PICHARD, P. (1985-2013). *Conservation of cultural heritage at selected sites in Burma. Interim mission reports*, 1985; 1988, 1990; 1991; 2013.
- PICHARD, P. (2001). *Inventory of Monuments at Pagan*, 8 voll., UNESCO Kiscadale, Parigi.
- PICHARD, P. (2012). *Bagan. Condition of the Site and Monuments*, documento interno UNESCO, Bangkok.
- PICHARD, P. (2013). *Today's Pagan: conservation under the generals*, in «Archaeologizing Heritage? Transcultural Entanglements between Local Social Practices and Global Virtual Realities», a cura di M. Falser, M. Juneja, Springer, Berlino-Heidelberg, pp. 235-247.
- RICH, A. K.; FRANCK, A. K. (2016). *Tourism development in Bagan, Myanmar: Perceptions of its influences upon young peoples' cultural identity*, «Tourism Planning and Development», vol.13, 3, pp. 333-350.
- SALVO, S. (2020). *Promoting Burmese multi-ethnic cultural identity through the redesign of Yangon National Museum*, in *Sapienza in International development. Strategies, projects, initiatives*, a cura di F. Giofrè, C. G. Cereti, Sapienza University Press, Roma, in stampa.
- UNESCO TO OFFER (2014). *Unesco to Offer Assistance with Bagan Conservation Work (2014)*, in «The Irrawaddy», 27 giugno, <https://www.irrawaddy.com/news/burma/unesco-offer-assistance-bagan-conservation-work.html> (giugno 2020).
- STADTNER, D. (2005). *Ancient Pagan. Buddhist Plain of Merit*, River Books, Bangkok.
- WADE, F. (2017). *Il grande esodo*, in «Internazionale», 1228, 27 Ottobre, pp. 46-50.
- YOSHIKAKI, I., YASUSHI, K. (1989). *Study on Pagan*. in «Cultural Heritage in Asia», 4, Institute of Asian Cultures, Università Sophia di Rangoon, Dipartimento di Archeologia, Tokyo.

Pressione turistica e monumenti nell'area UNESCO di Pisa

Tourist pressure and monuments in the UNESCO area of Pisa

FRANCESCA GIUSTI
Politecnico di Milano

Abstract

Il contributo propone di analizzare le criticità che la città si trova ad affrontare per effetto dei flussi del turismo globale. Ciò comporta non solo impostare strategie per il decentramento di tali flussi, considerando il fenomeno turistico in un'ottica sistemica che metta in relazione il Sito Unesco con gli altri luoghi d'interesse storico-artistico della città, ma un ripensamento sull'identità stessa del sito in relazione al contesto storico culturale cittadino. Da qui la riflessione sul tipo di offerta turistica come esperienza culturale che vada oltre l'approccio consumistico alla fruizione dei singoli monumenti.

The contribution proposes to analyze the criticalities that the city has to face due to the effects of global tourism flows. It involves not only setting strategies for the decentralisation of these flows, considering the phenomenon of tourism in a systemic perspective, that connects the Unesco Site with the other places of historical and artistic interest of the city, but a rethink on the very identity of the site in relation to the historical cultural context of the city. Hence the reflection on the type of tourist offer as a cultural experience that goes beyond the consumer approach to the use of individual monuments.

Keywords

Conservazione, Sito Unesco, turismo di massa.
Preservation, Unesco Site, mass tourism.

Introduzione

«E anche la piazza dei Miracoli in certe stagioni è quasi infrequentabile. [...] D'estate vi si affollano turisti vestiti in maniera orrenda, gente concitata e disattenta che forse non ama le cose, ma l'effigie delle cose fatta fotografia» [Tabucchi 1991, 16], Con queste parole lo scrittore Antonio Tabucchi, pochi anni dopo l'inserimento nella lista dell'UNESCO World Heritage List, restituisce la sua percezione della piazza del Duomo, ovvero 'campo dei Miracoli' (appellativo datogli da Gabriele D'Annunzio nel 1910), meta privilegiata di letterati e artisti fin dai tempi del Grand Tour, oggi caratterizzata dalla presenza di masse di turisti, non sempre consapevoli del valore del patrimonio visitato. Se da un lato l'inserimento nella lista ha rafforzato l'eccellenza di una destinazione storicamente consolidata, dando luogo a iniziative di valorizzazione dei monumenti, dall'altro ha aumentato notevolmente l'attrattività mediatica, il fenomeno del turismo di massa concentrato proprio nella core zone, rischiando così di snaturare se non addirittura danneggiare il sito. La differenziazione dell'offerta turistica e il decentramento dei flussi tramite la creazione di percorsi integrativi a quello della Piazza sono quindi imprescindibili per aspirare a un turismo sostenibile, consapevole dei valori culturali e ambientali. A tal fine sono stati presi in esame alcuni progetti pilota che negli ultimi dieci anni l'Amministrazione Comunale ha voluto sviluppare, intervenendo nei nodi nevralgici di Pisa con l'obiettivo di migliorare la

qualità culturale «in una città che sappia offrirsi come un organismo vivente e unitario» [Settis 2008, XII]. I progetti in questione sono stati raccolti nella pubblicazione *Pisa dei miracoli. Recupero, conservazione e innovazione urbana* con interventi di studiosi tra cui Remo Bodei, Vezio De Lucia, Carlo Olmo e lo stesso Salvatore Settis.

1. La piazza del Duomo di Pisa come Patrimonio Mondiale UNESCO

Dal dicembre 1987, il 'Campo dei miracoli' è inserito nella lista UNESCO, soddisfacendo i criteri I, II, IV e VI della World Heritage List, come 'esempio artistico unico di disegno spaziale', per il valore dei monumenti e delle opere d'arte, eccezionali esempi di architettura cristiana di epoca medievale, due dei quali (chiesa e campanile) 'direttamente e materialmente associati con uno stadio decisivo della storia della fisica', grazie alle osservazioni e agli studi di Galileo Galilei. Il complesso monumentale, comprendente il Duomo, il Battistero, il Campanile e il Camposanto, si trova nella parte settentrionale della città, all'interno delle mura medievali che ne segnano il confine. Realizzato tra il XI e il XIV secolo, il complesso, gode di una densissima storiografia che ne ha decodificato la straordinaria importanza nella storia dell'architettura e dell'arte romanica. Parte integrante dell'area sono inoltre il Museo delle Sinopie, risalente agli anni Settanta e risultato del restauro dello Spedale medievale della Misericordia, progettato dagli architetti Gaetano Nencini e Giovanna Piancastelli, Soprintendente di Pisa, e il Museo dell'Opera del Duomo, aperto nel 1986, restaurato e allestito dagli stessi progettisti, sotto la guida di Guglielmo De Angelis d'Ossat, recentemente ampliato e nuovamente allestito. Il complesso, per il suo valore storico e artistico, entra a far parte del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO nel 1987 soddisfacendo i criteri I, II, IV e VI della World Heritage List. Nello specifico il complesso è considerato 'un esempio artistico unico di disegno spaziale contenente quattro capolavori assoluti di architettura (Cattedrale, Battistero, Campanile e Camposanto)', che ha influenzato considerevolmente lo sviluppo dell'arte e dell'architettura tra il XI e XIV secolo. L'iscrizione alla lista comporta, oltre alla delimitazione della core zone (area d'interesse) e della buffer zone (un'area che garantisce un ulteriore livello di protezione alle aree riconosciute patrimonio dell'umanità), la definizione di un Piano di Gestione per garantire la protezione del sito e contribuire alla sua integrazione nei piani di azioni finalizzati allo sviluppo sostenibile. In proposito, Pisa non è ancora dotata di un Piano di gestione che, bandito nel 2017, solo nel febbraio 2020 ha avuto un esito, con l'attribuzione alla Società Mediatour. Il riconoscimento come Patrimonio Mondiale può quindi rappresentare uno strumento per migliorare la conservazione del sito, incrementandone la visibilità a livello internazionale, l'attenzione ai suoi valori e alla sua integrità, oltre alla possibilità di accedere a finanziamenti mirati per conseguire tali obiettivi. Quanto questo riconoscimento sia efficace per la conservazione del patrimonio, lo dimostra un problema recentemente sollevato a seguito della proposta dell'attuale amministrazione di ripristinare le bancarelle all'interno dell'area della Piazza. Il possibile ritorno delle attività ambulanti, allontanate a seguito di un lungo procedimento di vincolo avviato dalla Soprintendenza fin dai primi anni '90 e conclusosi solo nel 2013, con l'obbligo di rimozione delle strutture attestare al muro dell'antico Spedale, ha innescato un acceso dibattito a cui hanno preso parte il Club UNESCO di Pisa, la Soprintendenza e molti personaggi del mondo della cultura (Salvatore Settis, Eike Schmidt, Fabio Beltrami). Nel 2013 la rimozione delle bancarelle che impedivano la percezione d'insieme dell'area, di cui il muro medievale rappresenta un complemento fondamentale del grande recinto della piazza, ha innescato il processo di riqualificazione dell'area stessa. Un ritorno allo stato ante 2013 potrebbe portare alla revoca del riconoscimento di Patrimonio Mondiale. Risale infatti al 2006 una nota fatta dall'UNESCO nel suo rapporto periodico che sottolinea lo

stato di degrado causato dall'interferenza delle attività commerciali, come queste impedissero la piena visibilità, il decoro e l'integrità della prospettiva d'insieme.

Si tratta di una questione che si lega al tema centrale del turismo di massa e alla fugacità della visita del turista che può acquistare il più rapidamente possibile i *souvenirs* prima di lasciare il sito. Come nella narrazione di Tabucchi, i monumenti della Piazza sono invasi da flussi di visitatori 'mordi e fuggi' che arrivano coi pullman parcheggiati nelle immediate vicinanze, in corrispondenza di un terminal turistico. La visita dura mediamente meno di ventiquattro ore. Il soggiorno in città può arrivare a uno e, più raramente, a due pernottamenti. Nel 2019, secondo alcuni dati raccolti dall'ufficio del turismo del Comune di Pisa, sono stati registrati più di 3 milioni di turisti, la metà dei quali stranieri, facendo diventare il complesso pisano uno tra i siti più visitati in Italia.

Il risultato è uno sfruttamento intensivo dell'area, comprendente una superficie di cinquantatremila metri, che diviene impraticabile nei periodi di punta della stagione turistica. A questa concentrazione spazio-temporale corrisponde un più diffuso fenomeno di usura dei monumenti per inquinamento antropico. È noto che la presenza simultanea di un numero eccessivo di visitatori in uno spazio circoscritto, come ciascuno dei manufatti della Piazza, altera il tasso d'umidità dell'ambiente, introducendo polvere e altri elementi inquinanti che rischiano di danneggiare superfici delicate come quelle lapidee che caratterizzano tutti i monumenti del Sito. Ciò emerge anche dai report periodici dell'UNESCO sulla Piazza del Duomo come quello del 2014, dove si sottolinea che uno dei fattori che possono danneggiare in modo significativo il bene è proprio il turismo in continua crescita concentrato nella core zone; come possibile soluzione d'intervento viene segnalato un programma di regolazione dei flussi dei visitatori all'area d'interesse.

Il problema risulta particolarmente rilevante e, di conseguenza, implica uno studio delle griglie patrimoniali e dei percorsi, per capire sia come ridisegnare la geografia di questi flussi, sia come qualificarne la tipologia. Aspetti questi tra loro interconnessi, perché se la risposta possibile è spostare i flussi verso altri luoghi della città, come per esempio i lungarni o la stessa via santa Maria di collegamento tra l'asse fluviale e la piazza dei Miracoli, infrastrutture costellate anch'esse d'importanti poli monumentali, questo comporta una strategia di promozione, comunicazione, educazione a monte che prima di tutto offra altri sguardi sulla città, crei un tessuto di relazioni dinamiche con lo spazio circostante, capaci di supportare una forma di turismo, basata non più solo sulla conoscenza bensì sull'esperienza. Dove l'offerta culturale non è soltanto *heritage* o prodotto, ma patrimonio culturale da gestire per farlo percepire al turista come esperienza.

2. Una nuova Pisa?

Il decentramento dei flussi turistici come presupposto essenziale per la salvaguardia del Sito Unesco comporta un ripensamento complessivo della città, della sua identità e delle sue vocazioni. Ciò si misura in termini sia di significatività per la concentrazione del patrimonio architettonico e artistico e delle attività culturali, sia di vivibilità dei luoghi, elementi stratificati di un tessuto di funzioni organizzative, civili ed economiche della vita collettiva di tale patrimonio. Come afferma Settis, a proposito dell'immagine storica e monumentale di Pisa, «anche se si parla di un complesso di suprema importanza come quello della piazza dei Miracoli, non è sminuirne l'importanza, ma anzi darle il dovuto piedistallo, affermare la sua valenza civica inestricabilmente legata con la religiosa, e pretendere che la città non sia periferia rispetto a quel suo culmine monumentale, ma tessuto che lo giustifica e lo spiega» [Settis 2008, X-XI].

FRANCESCA GIUSTI



1: Mappa del centro di Pisa con evidenziato in rosa la Core Zone di Piazza dei Miracoli e in viola la Buffer Zone del sito UNESCO.

Ciò implica attivare pratiche di tutela e valorizzazione, capaci di generare nuovi progetti e forme di coinvolgimento da parte della comunità, temi questi che sono al centro di alcuni progetti pilota, all'interno dei PIUUS 'Piani Integrati di Sviluppo Urbano Sostenibile', ovvero strumenti che con il recupero e la riqualificazione di alcune aree della buffer zone e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico, puntano a uno sviluppo urbano sostenibile. Tra questi, il più significativo per le ricadute sul Sito Unesco, è la riqualificazione dell'area ex Spedali di Santa Chiara, adiacente alla piazza del Duomo, oltre alle altre iniziative che tendono al comune obiettivo di ridistribuire i flussi turistici mediante la creazione di nuovi 'poli', tra cui la 'porta del turismo' legata alla creazione del nuovo museo delle navi romane negli antichi arsenali medicei, con la rivalutazione dei lungarni e il recupero di antiche connessioni, come la ricucitura del perimetro delle mura urbane mediante un camminamento in quota e la passerella ciclopeditonale di attraversamento dell'Arno.

A dare avvio a questo disegno è il ritrovamento nel 1998 di una trentina di imbarcazioni risalenti al II AC, particolarmente importante per la ricostruzione della vicenda urbana di Pisa, che comportò la loro collocazione museale all'interno degli Arsenali medicei, nell'area della Cittadella sul lungarno. Sempre nei pressi della Cittadella è stata individuata l'ex caserma Bechi-Luserna, un'area di notevoli dimensioni e in posizione strategica, tra il fiume e i principali nodi infrastrutturali ferroviari (Pisa Centrale e Pisa San Rossore) e viari, capace di fornire

servizi non solo al futuro Museo della Navi, ma anche agli altri itinerari turistici cittadini. L'individuazione di quest'area può rafforzare la vocazione museale e paesaggistica dell'asse fluviale, come asse storicamente destinato al *promeneur* del Grand tour, alle celebrazioni cittadine, ai luoghi della cultura.

Una serie di interventi di riqualificazione dell'area si focalizzano su un nodo centrale per la redistribuzione dei flussi: la creazione della 'porta del turismo' come nuovo polo di riferimento, che può introdurre percorsi integrativi rispetto alla piazza dei Miracoli.

Per sviluppare il progetto si forma un'intesa tra l'Università, la Scuola Sant'Anna, la Scuola Normale, la Soprintendenza, il CNR e il Comune, che viene firmata il 18 aprile 2001. In questa prospettiva di redistribuzione dei flussi turistici, s'inquadra il 'Progetto Mura' che porta avanti un lungo processo avviato fin dagli anni '80 dall'Ufficio Progetti del Comune di Pisa di valorizzazione della cinta urbana, per arrivare nel 2003 ad avviare una *promenade architeturale* lungo tutto il sistema fortificato, garantendo l'accessibilità al percorso anche in quota mediante torri o bastioni esistenti, o punti ex novo localizzati in corrispondenza di aree strategiche. Tale *promenade* parte dalla piazza del Duomo e si sviluppa attraverso aree interne ed esterne alle mura, costeggiando piazze, chiese, musei, complessi monumentali e aree verdi del centro storico. Si inserisce quindi nel nuovo sistema di percorsi culturali collegandosi con la Porta del Turismo, la Cittadella e i Lungarni, contribuendo ulteriormente a un decentramento dei flussi turistici dalla piazza dei Miracoli. Come si è prima detto, il nodo strategico più significativo è il recupero dell'area e del complesso di Santa Chiara, adiacente alla piazza dei Miracoli, sul quale nel 2007 il Comune ha bandito un concorso, vinto da David Chipperfield con un progetto che è stato preferito agli altri per la sua «semplicità e apertura di un'impostazione rispettosa e non invadente verso il complesso monumentale» [Fontanelli, Micali 2008, 10]. L'obiettivo è la ricucitura con la piazza del Duomo tramite la riapertura di un percorso lungo le mura medievali, enfatizzato da colonnati e l'inserimento di parchi urbani destinati a connettersi, tramite percorsi verdi con l'Orto Botanico. Se la proposta di demolizione dei padiglioni non tutelati, ma storicizzati del complesso di Santa Chiara può destare riflessioni sulle scelte e sul criterio di patrimonializzazione dell'architettura del Novecento, è di certo importante la riqualificazione di quelli di più antico impianto, tramite l'inserimento di funzioni culturali (museo, biblioteca, archivio storico, centro di ricerca). Il progetto Chipperfield affronta la complessità dell'area e il tema, sempre problematico, del rapporto tra restauro dell'esistente e costruzioni ex novo, come quelle previste per uso residenziale e turistico-ricettivo, oltre alle relative opere infrastrutturali a uso dei cittadini e dei turisti.

In questo sistema di ripensamento e valorizzazione dei percorsi turistico-culturali anche il progetto che risale al 2010-11, di una passerella ciclo-pedonale, in prossimità di Palazzo Reale e la chiesa della Spina, per collegare le due opposte rive dell'Arno, acquista valore nell'ottica del turismo sostenibile. L'idea non è nuova: il primo ponte in tale zona è stato eretto alla fine del XII secolo ed è poi crollato agli inizi del XV secolo; successivamente nel 1967, viene realizzata una passerella carrabile per migliorare la comunicazione tra le due rive dell'Arno a seguito dell'alluvione del '66, in seguito demolita nel 1975. L'attuazione di questi progetti è in progress: realizzata la riqualificazione della Cittadella con l'apertura degli spazi espositivi negli Arsenali repubblicani e del Museo delle Navi negli Arsenali medicei (2019), completato il Progetto Mura con la realizzazione parziale del percorso in quota previsto dal progetto, accessibile da una Torre lignea di nuova costruzione che intercetta la piazza del Duomo; resta da attuare il progetto di rifunionalizzazione del complesso ex Santa Chiara che dovrebbe invece iniziare nel 2024, soltanto dopo aver completato il trasferimento dei reparti medici nella nuova struttura ospedaliera.

Conclusioni

La nomina del 'Campo dei Miracoli' come patrimonio dell'umanità non ha a oggi prodotto un sostanziale cambiamento della qualità del turismo di Pisa, né ha inciso sulla vita e sull'incremento delle risorse cittadine, perché di fatto non sono stati ancora varati i progetti che le istituzioni pisane hanno avviato in un'ottica integrata di rifunzionalizzazione complessiva della città. Lo stesso piano di gestione che potrà viceversa tener conto dei punti di debolezza relativi alla concentrazione dei flussi è ancora in essere. È tuttavia significativa la visione della città che emerge dai progetti del PIUUS, che si qualificano come strumento di politica culturale, oltre che di programmazione e cooperazione territoriali. I progetti qui brevemente richiamati si sviluppano secondo dinamiche e tempi diversi, ma nel comune denominatore di puntare a uno sviluppo urbano sostenibile tramite la valorizzazione dei beni storico-artistici presenti nella buffer zone e il loro collegamento all'interno di un nuovo sistema di percorsi turistici e culturali da integrare a quello della piazza dei Miracoli. È quindi necessario partire dal presupposto che la percezione dei monumenti della piazza non può essere astratta dal contesto e dalle possibili interazioni, non solo con altri itinerari della città, ma anche con attività culturali e formative che sono parte integrante della tradizione storica.

Ciò risulta soprattutto necessario a seguito della recente pandemia Covid19 che ha comportato la chiusura repentina del sito per svariati mesi e, nonostante il complesso abbia riaperto dal 3 giugno, seguendo tutte le norme di sicurezza indicate dal governo, tra accessi limitati e sanificazione, si è registrato un notevole calo dei turisti (secondo l'Organizzazione Mondiale per il Turismo gli spostamenti turistici sono calati del 65% solo nella prima metà dell'anno), con un impatto disastroso sull'economia della comunità locale. Questo momento di crisi può quindi essere un'ulteriore occasione per avviare una riflessione a medio e lungo termine sul modello di sfruttamento turistico intensivo degli ultimi anni concentrato sulla Piazza dei Miracoli, ragionando sulla possibilità di ridisegnare l'offerta culturale di Pisa, valorizzando risorse e realtà culturali cosiddette 'minori' in un'ottica di percorsi integrati che investano l'intera città e la sua storia. È essenziale puntare su un turismo di prossimità, che incentivi la protezione del patrimonio e promuova la cultura locale, a beneficio della comunità. Il target non sarà più il turismo di massa, ma quello dei piccoli nuclei che cercano una ricettività alternativa e vogliono vivere l'esperienza della città, dalla conoscenza dei monumenti, alle particolarità artigianali, alle attività ed eventi culturali. Se il periodo di Covid19 ha penalizzato soprattutto i luoghi dipendenti dalla domanda internazionale, come il complesso pisano, la necessità di mantenere viva l'attrattiva sui luoghi e intercettare un turismo interno, regionale e nazionale, per attenuare gli effetti comunque devastanti della crisi, ha stimolato l'utilizzo di nuove tecnologie nella promozione di percorsi alternativi, di tecnologie sostenibili per il contingentamento degli accessi ai monumenti e ai musei, aprendo nuovi ambiti di lavoro per imprese creative. Traendo spunti di riflessione dall'esperienza Covid19, queste iniziative di incremento di nuove tecnologie e professionalità per nuove narrazioni e itinerari devono essere ricondotte a un approccio al turismo integrato con le politiche di pianificazione urbana (accessi alla città, servizi, mobilità leggera) che abbiano come fine la qualità urbana e la cultura dell'abitare, come sostiene da anni Salvatore Settis: «Pisa è città di peculiari ricchezze architettoniche, ricca di storia e di segni 'forti' che ne marcano l'immagine storica e che le scelte urbanistiche e di piano possono ricucire con operazioni non meramente cosmetiche ma funzionali alla vita civile»[Settis 2008, XII].

Bibliografia:

- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- BOYD, S. W., TIMOTHY, D. J., (2007). *Heritage e turismo*, Milano, Hoepli.
- CALECA, A., COLLARETA, M., GARZELLA, G. (2014). *Il Duomo di Pisa*, Pisa, Ed. Pacini.
- CECATI, F. P. (2000). *Le piazze di Pisa*, Pisa, Ed. Pacini.
- FONTANELLI, P., MICALI, G., (2008). *Pisa dei miracoli. Recupero, conservazione e innovazione urbana*, Roma, Donzelli Editore.
- SANPAOLESI, P. (1947). *Il duomo di Pisa e l'architettura romana toscana delle origini*, Pisa, Nistri Lischi Editori.
- SETTIS, S. (2008). *Quale Pisa? Quale città?* in *Pisa dei miracoli. Recupero, conservazione e innovazione urbana*, Roma, Donzelli Editore, pp. VII-XIII.
- TABUCCHI, A. (1991). *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in *L'Angelo Nero*, Feltrinelli, Milano, p. 11-29.

Sitografia:

- <http://whc.unesco.org/en/list/395> (gennaio 2020)
- <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (marzo 2020)
- www.comune.pisa.it/urbanistica/doc/piuss/piuss.htm (maggio 2020)
- <https://www.comune.pisa.it/urbanistica/pdf/chipperfield> (giugno 2020)
- <https://iltirreno.gelocal.it/pisa/cronaca/2019/03/27/news/long-form-bancarelle-1.30137164> (giugno 2020)
- https://unesco.beniculturali.it/allegati/06/Documenti/Rapportoperiodico2006_Duomodipisa.pdf (luglio 2020)
- https://unesco.beniculturali.it/allegati/06/Documenti/Rapportoperiodico2014-06_Duomodipisa.pdf (luglio 2020)

UNESCO mania? Effetti positivi per la conservazione e valorizzazione dei siti emiliano-romagnoli*

UNESCO mania? Positive effects for the conservation and enhancement of the Emilia-Romagna sites

VALENTINA ORIOLI*, ANDREA UGOLINI*, CHIARA MARIOTTI**

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna

** Università Politecnica delle Marche

Abstract

La brandizzazione UNESCO è certamente una delle ragioni del successo crescente di alcune mete di turismo urbano, ma è difficile sostenere una relazione di causa-effetto fra l'inserimento nella World Heritage List (WHL) e gli esiti distorsivi dell'overtourism. Nel richiamare l'esperienza di alcune città dell'Emilia-Romagna, il contributo indaga gli effetti positivi che la candidatura può innescare in termini sia di relazione fra strumenti e politiche di tutela sia di moltiplicazione di benefici dal sito tutelato al tessuto urbano storico.

The UNESCO branding is certainly one of the main reasons of the growing success of some urban tourism destinations, but it is difficult to pinpoint a cause-effect link between the inclusion in the World Heritage List (WHL) and the distorting results of overtourism. Focusing on the experience of some Emilia-Romagna cities, this paper investigates the positive effects that the WHL Nomination can trigger in terms of both the relationship between protection instruments and policies and the increasing benefits obtained, from the protected site to the historic urban fabric.

Keywords

World Heritage List, Piano di Gestione UNESCO, politiche di tutela e valorizzazione.

World Heritage List, UNESCO Management Plan, protection and enhancement policies.

Introduzione

Se è indubbio che i centri storici delle maggiori città italiane ed europee siano sempre più soggetti a pressioni che mettono a rischio la conservazione del patrimonio, soprattutto in una dimensione che considera il binomio edificato/società [ANCSA, CRESME 2017; Battilani, Orioli *et al.* 2019; UNESCO 2010; ICCROM 2016; Legambiente 2019], le ragioni di un simile fenomeno risultano forse non ancora indagate in modo sufficientemente approfondito rispetto alla sua rilevanza, pur essendosi di recente imposte all'attenzione mondiale con ripensamenti a più latitudini a fronte della pandemia causata dal CoVid-19 [Pérez 2020; ICOMOS 2020a]. In Italia la questione dei centri storici, emergente a partire dagli anni Sessanta (*Carta di Gubbio*), meriterebbe più spazio nel dibattito disciplinare e nell'agenda politica anche in rapporto all'incidenza del turismo urbano rilevata dall'Osservatorio Nazionale sul Turismo – non a caso, secondo il fisico e sociologo Marco D'Eramo viviamo oggi nella cosiddetta «età del turismo» [D'Eramo 2017, 5].

* Questo saggio è frutto del confronto e della collaborazione fra i tre autori. *Introduzione* e *Conclusioni* sono il risultato di un lavoro di scrittura congiunto, mentre i *paragrafi 1* e *2* sono da attribuire a Chiara Mariotti.

Nello scenario delineato, la brandizzazione UNESCO è certamente una delle ragioni del successo crescente di alcune mete di turismo urbano, ma sembra difficile sostenere una relazione di causa-effetto fra il percorso di riconoscimento e inserimento nella *World Heritage List* (WHL) e gli effetti distorsivi dell'*overtourism*; a riguardo, non si dimentichi neppure la consapevolezza dell'UNESCO sul tema confermata, tra gli altri, dall'*UNESCO World Heritage Sustainable Tourism Programme and Toolkit*. Se infatti in alcuni casi, come nelle città-mito di Firenze o Venezia, l'UNESCO sancisce un riconoscimento già universalmente accordato senza offrire di per sé una ragione ulteriore ai milioni di turisti che da tempo scelgono queste mete, in altri, come per le candidate Bologna o Civita di Bagnoregio (Viterbo), la crescita del turismo precede il riconoscimento e in qualche misura ne accompagna il percorso. Eppure, il marchio di garanzia più ambito di sempre è stato esposto nel corso degli anni a pesanti critiche, dalla politicizzazione del processo di selezione dei siti alla commercializzazione, mondializzazione e «feticismo del patrimonio», dal turismo di massa alla *gentrification* dei centri storici [Choay 2008, 108; Bevan 2012; Longo 2017].

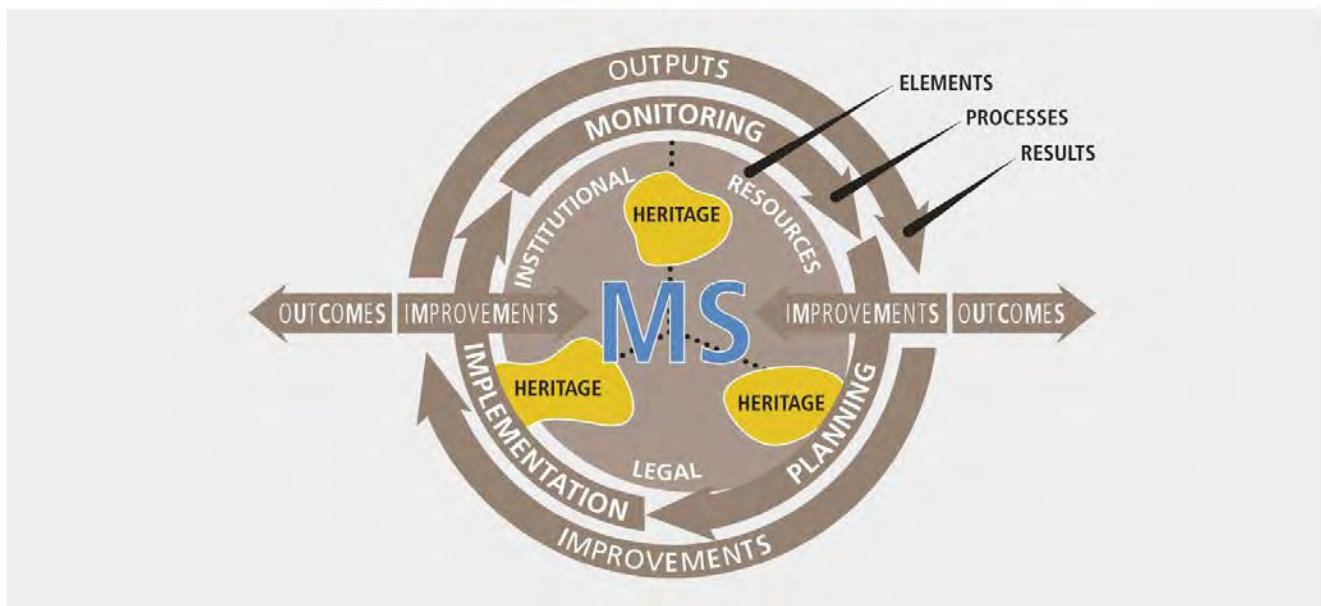
Districandosi tra fortuna critica e letteratura 'negativa' – è ormai divenuto celebre il passaggio «il tocco dell'Unesco è letale» [D'Eramo 2017, 126-127] –, il presente contributo si propone di indagare gli effetti positivi che quell'etichetta può innescare in termini sia di relazione fra strumenti e politiche ordinarie di pianificazione e tutela e strumenti specifici della Gestione UNESCO, sia di moltiplicazione di benefici dal sito tutelato all'intero tessuto urbano storico. La riflessione che segue si focalizza sulle vicende di alcune città emiliano-romagnole già sito UNESCO o che ambiscono a diventarlo (Ravenna, Ferrara, Modena e Bologna) e si fonda metodologicamente, oltre che sulla letteratura esistente, sul dialogo con gli enti preposti alla gestione UNESCO e sull'esperienza diretta della candidatura, in corso, dei portici bolognesi.

1. Essere patrimonio UNESCO. Riflessioni a cinquant'anni dalla Convenzione del 1972

La *World Heritage List* è lo strumento attuativo nonché *output* più significativo della *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, approvata a Parigi nel 1972 e ratificata in Italia nel 1977; affidata all'UNESCO, può essere considerata la raccolta paradigmatica dei siti di eccezionale valore per l'umanità, a tal proposito riconosciuti come portatori del cosiddetto *Outstanding Universal Value* (OUV) [UNESCO 1972]. Alla Lista, che oggi conta 1121 realtà tra *cultural and natural heritage* e *cultural landscape*, sono ascrivibili quelle eredità di appartenenza comune e interesse universale, la cui scomparsa anche parziale è da intendersi come perdita irreparabile. Condizione necessaria perché un sito venga riconosciuto come 'patrimonio dell'umanità' è il soddisfacimento dei seguenti requisiti: la rispondenza a uno o più dei 10 criteri definiti dall'UNESCO, il rispetto dei principi di 'integrità' e 'autenticità' – entrambi difficilmente inquadrabili in una definizione univoca, soprattutto quello di autenticità che ha registrato una rapidissima evoluzione dalla *Carta di Burra* (1979) al *Documento di Nara* (1994) fino all'aggiornamento *Nara+20* (2014), dalla *Carta di Riga* a quella di *Cracovia* (entrambe del 2000) –, e il possesso di un idoneo sistema di protezione e gestione in vista della necessaria salvaguardia [UNESCO 2019].

L'iter di candidatura, precisato dall'UNESCO nel 1978, non ha subito da allora significative variazioni procedurali, confermando una sequenza che oggi prevede la richiesta preliminare di iscrizione alla *Tentative List*, una lista propositiva nazionale con la quale lo Stato segnala al *World Heritage Center* i beni che intende candidare nell'arco di 5-10 anni, e, in caso di accettazione da parte dei Ministeri competenti e del Consiglio direttivo della CNIU, la candidatura vera e propria. Quest'ultima è quindi sottoposta al giudizio del *World Heritage*

HERITAGE MANAGEMENT SYSTEMS IN GENERAL



1: Sistema UNESCO di gestione del patrimonio: concept. [In UNESCO, ICCROM et al. 2013, 114].

Committee che, in ossequio a specifici obiettivi strategici – ben riassunti dalle «5 Cs», ovvero *Credibility, Conservation, Capacity building, Communication, Communities* [UNESCO 2019, 13-14] – e con il supporto di un *Advisory Bodies* composto dagli organismi tecnici di ICCROM, ICOMOS e IUCN, avvia un'istruttoria della durata di più di un anno al termine della quale viene emesso l'atteso responso.

Se dagli anni Settanta ad oggi non si ravvisano modifiche sostanziali dal punto di vista procedurale, aggiornamenti considerevoli si riscontrano, quantomeno dal Duemila, in termini di sistemi di *governance* per la tutela dei siti iscritti, nell'ottica di una loro gestione coordinata e condivisa; in altre parole, si è fatto strada il tema del *management* non esplicitamente dichiarato nella Convenzione del '72.

Risale infatti all'adozione della *Budapest Declaration on World Heritage* la decisione del *WH Committee* di rafforzare le politiche di salvaguardia attraverso nuovi strumenti gestionali capaci di conciliare conservazione, sostenibilità e sviluppo nel rispetto delle dinamiche socio-culturali che inevitabilmente trasformano le città e il paesaggio [UNESCO 2002]. Dal 2002 l'UNESCO ha così subordinato l'iscrizione dei nuovi siti nella WHL alla redazione di un *Management Plan* (MP), mentre dal 2004 ne ha esteso l'adempimento anche a quelli già inclusi. Il traguardo raggiunto da un lato è sintomo di una progressiva transizione dall'idea di restauro come 'evento' alla conservazione come 'processo', dall'altro è altresì premessa di un auspicabile sodalizio tra governo della città e tutela, tra urbanistica e salvaguardia. Peccato solo che una simile conquista non si sia accompagnata nell'immediato alla codifica di chiari indirizzi operativi utili alla costruzione e implementazione del Piano di Gestione per i quali sarà necessario attendere diversi anni.

Per superare un simile *gap*, in Italia, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali (oggi MiBACT) ha avviato un proprio percorso legislativo con il decreto del 27 novembre 2003, ovvero con la nomina di una *Commissione consultiva per i Piani di Gestione dei siti UNESCO* che ha elaborato le prime *Linee guida per i Piani di Gestione*. Nel 2004, è stato poi istituito l'*Ufficio del Patrimonio Mondiale UNESCO* con funzioni di coordinamento e assistenza

all'attuazione degli obiettivi della Convenzione sul territorio nazionale. Infine, la Legge 77/2006 *Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella 'lista del patrimonio mondiale posti sotto la tutela dell'UNESCO'* ha indirizzato ulteriormente l'elaborazione dei Piani di Gestione con riferimento non solo al patrimonio materiale ma anche immateriale (aggiornamento Legge 44/2017) e stanziato finanziamenti ministeriali *ad hoc*; ad oggi, nonostante le frequenti modifiche si conferma il principale riferimento legislativo italiano in materia [MiBACT 2018]. A integrazione, si è inoltre inteso avviare la creazione di un *Osservatorio dei Siti italiani del Patrimonio Mondiale UNESCO*, discussa durante i lavori della VII Conferenza Nazionale dei siti italiani [MiBACT 2016]. Il nostro Ministero ha così dimostrato di sostenere una programmazione strategica improntata alla «cultura della gestione» [Ferroni, Patrignani in MiBACT 2018, 14]; tema che, per altro, trova piena corrispondenza negli articoli del *Titolo II: Fruizione e valorizzazione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*.

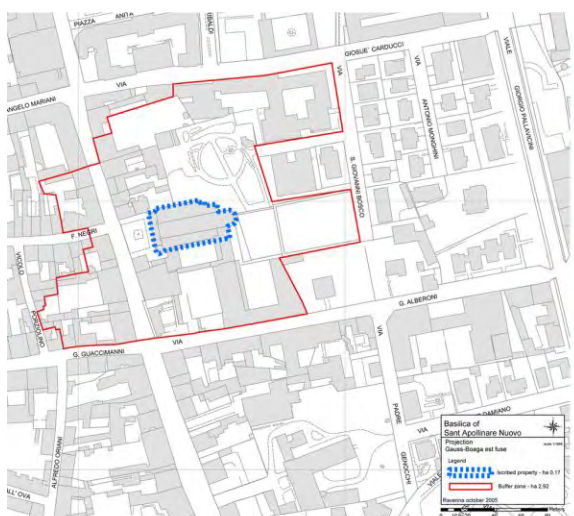
Nel panorama internazionale, indicazioni puntuali e sistematizzate in fatto di gestione arrivano dall'UNESCO solo più tardi, raccolte nel volume *Managing Cultural World Heritage* edito nel 2013. I frequenti rimandi alle *Operational Guidelines* – oggi aggiornate al 2019 – sostanziano il valore di quella pubblicazione come manuale operativo, *roadmap* per il governo dinamico del patrimonio nella società, nel lungo periodo: dalla definizione dei confini del sito alla sua *buffer zone*, dall'uso sostenibile sul piano culturale, sociale, ambientale ed economico all'approccio integrato e partecipativo, dall'individuazione dei principali fattori di rischio al monitoraggio periodico [UNESCO, ICCROM *et al.* 2013; UNESCO 2007 e 2019].

Vi traspaiono cioè i pilastri di una *mission* fondata sul riconoscimento, sulla conservazione e gestione dell'eccezionale valore universale (OUV). E se la candidatura si conferma un volano per il rilancio dei siti, il Piano di Gestione si rivela l'ingranaggio di un meccanismo complesso, da aggiornare a cadenza triennale, ma che può avere la forza di assicurare misure di ordine pratico per gli organi di tutela nazionale.

2. Un bilancio a partire dall'esperienza emiliano-romagnola: 3 WH sites e 1 candidatura

Nel *ranking* della WHL, l'Italia è attualmente leader insieme alla Cina con 55 siti, 3 dei quali in Emilia-Romagna nelle città di Ravenna, Ferrara e Modena, mentre i Portici di Bologna sono ufficialmente candidati nella WHL per il 2021. Il contesto dei siti citati (UNESCO e non) è quello tipico dei centri storici italiani di dimensioni medio-grandi – dai 653 km² di Ravenna ai circa 183 di Modena, dai 390.000 abitanti del capoluogo ai 132.000 di Ferrara – con una vitalità turistica che solo in parte si deve all'etichetta UNESCO come ben testimonia il caso bolognese.

L'estensione dei siti presenta invece una maggiore varietà dovuta alle caratteristiche del patrimonio tutelato. A Modena, il sito individua una porzione di città che include la Cattedrale, la Torre Civica e Piazza Grande con annesse architetture limitrofe per circa 24.000 m² compresi di *buffer zone*; a Ravenna, il sistema degli 8 monumenti paleocristiani – le basiliche di San Vitale, Sant'Apollinare Nuovo e in Classe, i battisteri Neoniano e degli Ariani, i mausolei di Teodorico e Galla Placidia e la Cappella Arcivescovile di Sant'Andrea – definisce piuttosto un arcipelago di isole urbane alcune delle quali superano per dimensione l'intero sito modenese, solo l'area di Sant'Apollinare Nuovo con relativo *buffer* raggiunge quasi i 32.000 m². A Bologna e Ferrara, l'esito è ancora differente e vanta superfici territoriali considerevoli, basti pensare che il capoluogo emiliano-romagnolo ha candidato 12 tratti dei 62 km di portici mappati in tutto il territorio comunale e definito un *buffer* inclusivo dell'area storica dentro alle mura trecentesche con ampie propaggini interessate dalla pianificazione



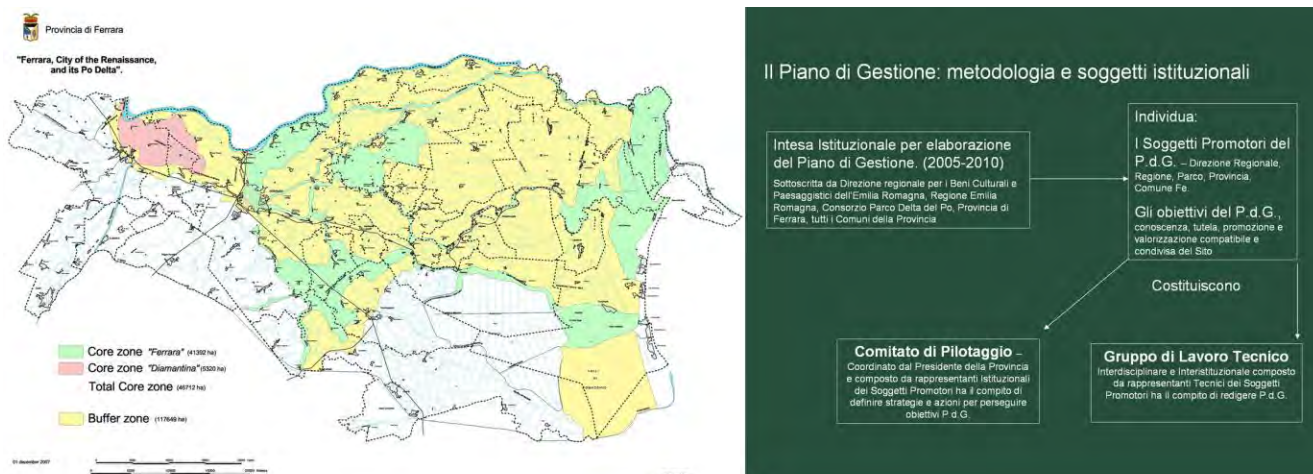
2: Sito UNESCO di Ravenna. Basilica di Sant'Apollinare Nuovo: individuazione del monumento tutelato e della relativa buffer zone (a sinistra); Basilica di San Vitale: video mapping realizzato da N.E.O. Project in occasione dell'iniziativa 'Ravenna in luce' (a destra). [In <https://whc.unesco.org>; © Nicola Strocchi 2018].

otto-novecentesca. Ferrara infine, iscritta come *Città del Rinascimento e il suo Delta del Po*, presenta la maggiore vastità, con un sito stimato di 46.700 ettari per l'area di pieno riconoscimento e 117.000 per quella 'cuscinetto' su un totale di 263.112 ettari del territorio provinciale.

Ulteriori differenze si rintracciano poi nella tipologia dei siti: quelli di Ravenna, Modena e Bologna sono identificati come *cultural heritage*, mentre Ferrara come *cultural landscape*, condizione che ha raggiunto nel 1999 quando a distanza di 4 anni dalla prima candidatura ha annesso anche il Delta del Po. Una lettura comparativa ha inoltre permesso di riconoscere la preponderanza dei noti «criteria for the assessment of OUV» dal primo al sesto, con primato del secondo e quarto [UNESCO 2019, 25-26].

Ai fini della trattazione, sono però gli aspetti strettamente connessi alla gestione a catalizzare l'attenzione prioritaria. Occorre dapprima precisare che tutti i siti UNESCO della regione siano stati iscritti nella WHL tra il 1995 e il 1999, dunque prima che il *Management Plan* diventasse *conditio sine qua non* per la candidatura. Redatti *ex post*, i Piani hanno trovato una diversa fortuna (anche e soprattutto politica) e restituito veri e propri 'percorsi di gestione' sui quali merita riflettere in relazione alla più recente esperienza bolognese dove invece il Piano è nato contestualmente al processo di iscrizione.

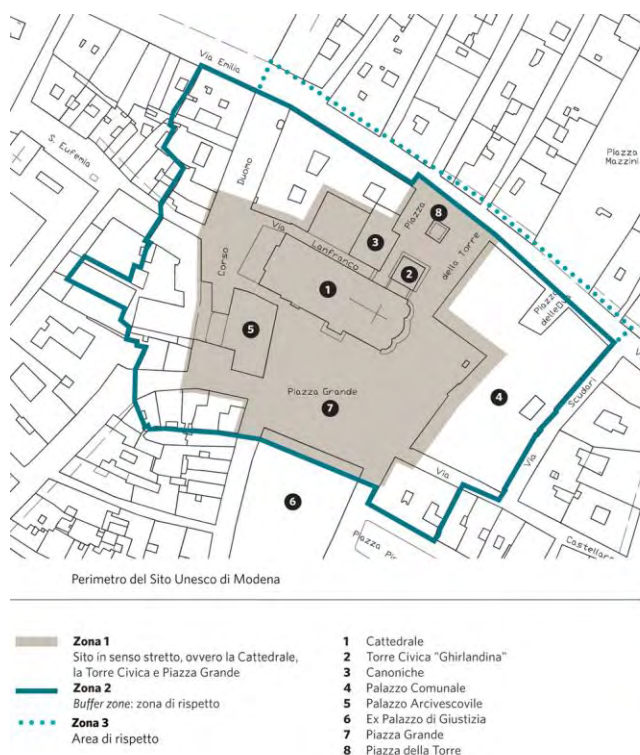
Sito UNESCO di Ravenna (ID788/1996). Ravenna entra nella WHL nel 1996 e redige il suo primo Piano di Gestione nel 2005; nel 2013, il comitato di coordinamento, composto dal Comune di Ravenna, dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini, dall'Arcidiocesi di Ravenna-Cervia e dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'E-R, ne propone un aggiornamento in collaborazione con il TekneHub dell'Università di Ferrara. Il Piano fissa 14 obiettivi strategici riconducibili a 5 dimensioni rilevanti – *conoscenza, tutela e conservazione, valorizzazione, comunicazione, sostenibilità* – e costruisce un sistema di azioni specifiche alcune delle quali di mitigazione dei rischi del patrimonio (subsidenza, inquinamento, umidità da condensazione per eccesso di visitatori) e di rilancio del turismo, da statistiche in aumento per la città ma in calo per il sito UNESCO [Marini 2014]. Il programma di monitoraggio, nella sua forma «né completa né esaustiva» [Marini 2014, 149], riflette lo *status quo* del Piano non



3: Sito UNESCO di Ferrara. 'Ferrara, Città del Rinascimento e il suo Delta del Po': individuazione del cultural landscape tutelato e della relativa buffer zone (a sinistra); Piano di Gestione: metodologia e soggetti istituzionali (a destra). [In <https://whc.unesco.org>; www.ferraradeltapo-unesco.it].

ancora approvato e in attesa di esecuzione; complice, forse, la posizione stessa del Comune che risulta responsabile del Piano ma soggetto gestore in via diretta di nessuno degli 8 monumenti di proprietà della Soprintendenza e dell'Arcidiocesi. I finanziamenti *ex lege* 77 hanno finora supportato iniziative nel campo della valorizzazione del patrimonio e del turismo culturale come la rassegna *Ravenna in luce* o la nuova segnaletica compresa di 6 isole Wi-Fi in prossimità dei monumenti UNESCO [Marini in MiBACT 2018]. Ad oggi, il Piano funge da 'strumento di lavoro', mentre è in corso di definizione il Piano Urbanistico Generale (PUG) della città all'interno del quale è stata riversata buona parte della progettualità prevista dalla gestione UNESCO nella speranza che, non appena diverrà vigente, quest'ultimo recepisca a sua volta e coordini tutte le politiche territoriali. In parallelo, sul fronte europeo si sono moltiplicate le attenzioni verso la gestione delle architetture paleocristiane ravennati con varie declinazioni, come provano i progetti CLEAR (2001), USEFALL (2018) e SHELTER (2019).

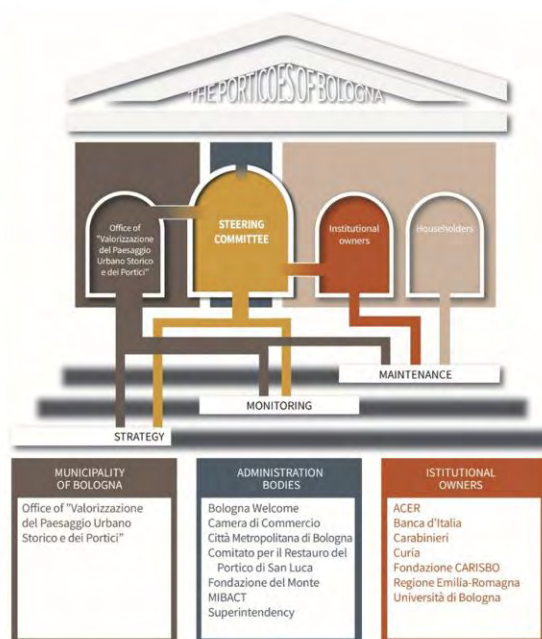
Sito UNESCO di Ferrara (ID733/1995; 733bis/1999). A Ferrara, il Piano di Gestione segue un percorso dagli esiti differenti. Nel 2005 gli enti istituzionali del territorio sottoscrivono un'Intesa che individua i soggetti promotori – Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'E-R, Regione E-R, Provincia di Ferrara, Consorzio Regionale del Parco del Delta del Po, Comune di Ferrara – e gli obiettivi del Piano; nel 2010 il nuovo strumento viene presentato ufficialmente durante le manifestazioni per il decennale dell'iscrizione. La vastità e ricchezza del sito, che con il riconoscimento nel 2015 del Delta del Po quale riserva della biosfera MAB (*Man And the Biosphere*) si trova investito di due etichette UNESCO, ha imposto un lavoro di concertazione interdisciplinare e interistituzionale. Il Piano è concepito non come «nuovo Piano, che, in quanto tale, si sommi a quelli già esistenti» bensì come «piano strategico, finalizzato a coordinare e rendere sinergica la programmazione tipica e consolidata dei vari soggetti istituzionali coinvolti; in questo senso lo si potrebbe definire 'Piano dei Piani'» [Comune di Ferrara, Provincia di Ferrara *et al.* 2009, 7]. La *mission* risiede nella valorizzazione del *cultural landscape*, mentre le azioni intercettano 3 assi chiave – *ricerca e conoscenza, tutela e conservazione, promozione e turismo*. Nell'ambito della Legge 77, il MiBACT ha già finanziato 3 progetti volti a sostanziare l'evoluzione del *Management Plan* in 'Piano dei Piani', la realizzazione di un GIS del sito e l'applicazione di tecniche di contabilità sociale. Il comitato di pilotaggio continua a non nascondere la complessità del



4: Sito UNESCO di Modena. 'Cattedrale, Torre Civica e Piazza Grande': individuazione del sito tutelato con relativa buffer zone e area di rispetto (a sinistra); Ghirlandina: indagini diagnostiche con ultrasuoni (in basso a destra); Percorso tattile 'A portata di mano' inaugurato nel 2017 e realizzato in collaborazione con l'Unione Italiana Ciechi e l'Università di Modena e Reggio Emilia (in alto a destra). [In Pedrazzi, Piccinini 2018, 35 e 53; MiBACT 2018, 111].

Piano per la molteplicità degli attori, l'eterogeneità del sito e l'assenza di un quadro normativo di riferimento, ma ritiene altresì che questo possa essere da un lato concretamente attuabile, dall'altro diventare un «modello metodologico» per siti di notevole estensione e impegno gestionale [Comune di Ferrara, Provincia di Ferrara et al. 2009, 75].

Sito UNESCO di Modena (ID827/1997). Modena, iscritta nella WHL dal '97, ha invece di recente pubblicato il terzo aggiornamento del Piano di Gestione inaugurando una nuova fase di quella programmazione concertata avviata nel 2005 con il Piano sperimentale del sito. Gli organi di gestione – il comitato di pilotaggio e tecnico, con i rappresentanti gli enti proprietari (Comune e Basilica metropolitana) e territorialmente competenti (Soprintendenza e Regione) – hanno stilato un programma triennale 2018-20 articolato in 6 sezioni (*governance, ricerca e condivisione della conoscenza, tutela e conservazione del patrimonio, promozione culturale ed economica, sviluppo e gestione del turismo, partecipazione e accessibilità*) che tiene conto sia degli aggiornamenti internazionali in materia di tutela dalla *Faro Convention* alle *Recommendation on the Historic Urban Landscape*, sia delle indagini di qualità condotte nel 2016 su cittadini e visitatori del sito [Pedrazzi, Piccinini 2018; Musei Civici di Modena 2016]. Caso virtuoso, Modena ha improntato una *governance* unitaria capace di superare limitazioni storiche come quella delle diverse proprietà del Duomo e della Ghirlandina, e supportato campagne di restauro e monitoraggio per entrambi i manufatti danneggiati dal sisma del 2012, sotto il coordinamento dei Musei Civici nominati dal Comune referenti del sito. I fondi



5: Sito di Bologna. Scorcio di un tratto porticato della città (a sinistra); Organigramma del sistema di gestione del sito (a destra). [In www.beniculturali.it; Comune di Bologna 2019a, 43].

della Legge 77 hanno inoltre incentivato iniziative come l'estensione degli orari di apertura dei monumenti, la creazione di un biglietto unico per la visita della Ghirlandina, dei Musei del Duomo e delle sale storiche di Palazzo Comunale, lo sviluppo di percorsi multisensoriali e il rafforzamento dei progetti scolastici [Piccinini in MiBACT 2018]. Tra i traguardi non va poi dimenticata l'adozione nel 2017 del *Regolamento comunale* del sito volto a garantire fruizione e usi di qualità per gli spazi aperti comuni, specie nella piazza, nel rispetto dell'autenticità e integrità del complesso [Comune di Modena 2017]. Il ventaglio di azioni richiamate conferma il valore pratico-operativo di quello strumento di gestione.

Candidatura UNESCO di Bologna (2021). I temi dell'accessibilità *for all* e della fruizione dello spazio pubblico o privato ad uso pubblico introducono l'ultima vicenda, quella bolognese, che interpreta i portici spingendosi oltre il valore monumentale, come spazio collettivo, sintesi di un modo condiviso e partecipativo di vivere la città storica [Orioli, Legnani 2019; Corneo 2020]. Consegnato il 12 settembre 2019, il dossier di candidatura riflette il lavoro del Comune, affiancato dalle Istituzioni Musei e Biblioteche con la consulenza della Fondazione Links di Torino e il contributo scientifico dell'Università. Inserita dal 2006 nell'*UNESCO Creative Cities Network* come *Città creativa della Musica* e già custode di 2 monumenti riconosciuti dall'UNESCO come *Messaggeri di una Cultura di Pace* (la Chiusa di Casalecchio di Reno e l'Abbazia di Santa Cecilia alla Croara), la città ha redatto un *Management Plan* che ha saputo avvantaggiarsi di altre progettualità mettendole a sistema: quella avviata dal progetto H2020 ROCK sperimentata sull'asse porticato di Via Zamboni e quella legata al nuovo PUG [Comune di Bologna 2019a e 2020]. Contestualmente, ha elaborato le *Istruzioni per la cura e l'uso dei portici*, un documento operativo teso a indirizzare, anche sulla scorta del *Regolamento per l'esercizio del commercio nelle aree urbane di particolare valore*

culturale, l'uso dei portici in relazione alle esigenze delle attività commerciali, agli allestimenti temporanei o di cantiere, all'igiene e alla pulizia [Comune di Bologna 2019b e 2019c]. L'occhio del capoluogo si preannuncia dunque vigile sulle dinamiche urbane nel medio-lungo periodo; la città è cioè pronta a beneficiare dalla candidatura per un governo misurato e rigoroso dei suoi spazi, con o senza marchio UNESCO [Orioli 2019; Orioli, Massari 2020].

Conclusioni

L'analisi delle 'vicende di gestione' dei siti UNESCO emiliano-romagnoli sollecita più di una riflessione. Un primo aspetto riguarda l'affermarsi relativamente tardivo nella storia della Convenzione del Patrimonio Mondiale del concetto di 'gestione'; nel corso degli anni, il tema si è fatto poi via via più complesso a causa dell'ampliarsi della gamma dei beni ammissibili nella WHL e delle crescenti pressioni del mondo contemporaneo facendo sentire sempre più la necessità di risultati tangibili [UNESCO, ICCROM *et al.* 2013].

Ciò che accade in E-R, ovvero l'elaborazione a posteriori dei Piani, se in alcuni casi non è ancora riuscita a trovare una dimensione attuativa come a Ravenna, in altri, come Modena, ha dimostrato di saper tenere le fila di una pianificazione complessa che guarda al patrimonio in un'ottica di valorizzazione, condizione qui senz'altro facilitata dalla dimensione contenuta del sito. L'idea che il Piano nasca non per moltiplicare gli strumenti di governo della città ma come raccordo tra questi ne accentua il valore senza dichiararne l'accezione di strumento sovraordinato; ciò emerge chiaramente nel caso di Ferrara dove l'estensione e l'eterogeneità di quel paesaggio culturale sembrano trovare nel Piano l'ombrello sotto al quale promuovere una *governance* coerente, affermandosi anche come possibile 'modello' per realtà analoghe. L'impronta trasversale delle strategie di gestione si rintraccia con forza a Bologna che, non ancora investita del riconoscimento UNESCO, ha inteso definire nel Piano una linea d'azione, concreta e operativa, della quale servirsi a favore della città storica qualunque sia l'esito finale della candidatura. La dimensione pratica dello strumento si conferma in quelle 'istruzioni' per la cura e l'uso dei portici che rispondono alla necessità di un coordinamento efficace delle dinamiche urbane quotidiane, soprattutto dello spazio pubblico, dove gli aspetti legati al commercio o ai pubblici esercizi divengono centrali; lo stesso dicasi per Modena che nel suo 'regolamento' comunale ha chiarito, ad esempio, anche la disposizione dei banchi per eventi temporanei nella piazza.

In conclusione, i piani presentati, dai più teorici ai più concreti, possono essere letti come un tentativo di approccio integrato, sistemico, partecipativo e inclusivo alla città. I *pillar* attorno ai quali sono state articolate le azioni dimostrano come le Istituzioni abbiano compreso il valore del patrimonio e la sua capacità di influenzare cultura, ambiente, economia e società [European Commission 2015]. L'apertura alla tecnologia è altresì un denominatore comune, sia per sperimentare forme inedite di accesso ai contenuti culturali sia per monitorare lo stato di conservazione dei manufatti. Si arriva così al capitolo del 'monitoraggio' che ribadisce l'importanza dell'aggiornamento dello strumento di gestione, la sua natura dinamica come quella della città. Alla luce di quanto presentato, in contesti storici medio-grandi, le politiche gestionali promosse dall'UNESCO si ritiene possano integrare positivamente le politiche e gli strumenti ordinari di pianificazione e tutela, contribuendo al regolamento dei flussi turistici che quel brand inevitabilmente richiama. Lo stato di emergenza che oggi sta modificando i modi di fruire delle città in tutto il mondo, dal cambiamento climatico alla pandemia, è un'ulteriore conferma del valore imprescindibile del *Management Plan* anche in caso di crisi.

Bibliografia

- ANCSA, CRESME (2017). *Centri storici e futuro del paese. Indagine nazionale sulla situazione dei centri storici*. Disponibile online <<http://www.cresme.it/doc/rapporti/Centri-storici-e-futuro-del-Paese.pdf>> (giugno 2020).
- BATTILANI, P., ORIOLI, V., IACOVONE, G., MORISI, M., MAGNIER, A. (2019). *Turismo, centri storici e contesti metropolitani*, in *Il governo debole delle economie urbane*, Quarto Rapporto annuale di Urban@it, a cura di E. D'Albergo, D. De Leo, G. Viesti, Bologna, Il Mulino, pp. 87-97.
- BEVAN, R. (2012). *L'Unesco ha 40 anni: successo o fallimento?*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 326. Disponibile online <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/12/115065.html>> (giugno 2020).
- BOERI, A., LONGO, D., MARIOTTI, C., ROVERSI, R. (2019). *Planning long-term management for historic cities. The ROCK Integrated and Sustainable Management Plan*, in «International Journal of Design & Nature and Ecodynamics», vol. 14, n. 4, pp. 311-322. Disponibile online <<https://www.witpress.com/elibrary/dne-volumes/14/4/2560>> (Maggio 2020).
- CHOAY, F. (2008). *Del destino della città*, a cura di A. Magnaghi, Firenze, Alinea.
- COMUNE DI BOLOGNA (2019a). *The porticoes of Bologna. Draft Management Plan*, Bologna, Comune di Bologna.
- COMUNE DI BOLOGNA, Dipartimento Riqualficazione Urbana Settore Piani e Progetti Urbanistici U.I. Tutela e Gestione del Centro Storico (2019b). *Portici. Istruzioni per la cura e l'uso*, Bologna, Comune di Bologna. Disponibile online <<http://sit.comune.bologna.it/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/efcf0351-398a-4f15-a5f6-67f423b6395d/Linee%20guida%20per%20interventi%20nelle%20aree%20del%20centro%20storico%20con%20portici.pdf>> (giugno 2020).
- COMUNE DI BOLOGNA (2019c). *Regolamento per l'esercizio del commercio nelle aree urbane di particolare valore culturale*, Pg. No. 319257/2019 del 10 luglio, Bologna, Comune di Bologna. Disponibile online <http://www.comune.bologna.it/media/files/regolamento_per_iperbole_dc_pro_2019_81.pdf> (giugno 2020).
- COMUNE DI BOLOGNA (2020). *Proposta di Piano Urbanistico Generale*, Bologna, Comune di Bologna. Disponibile online <<http://dru.iperbole.bologna.it/progetti/show?progetto=4728&rev=12555>> (giugno 2020).
- COMUNE DI FERRARA, PROVINCIA DI FERRARA, PARCO DEL DELTA DEL PO, REGIONE EMILIA-ROMAGNA, MiBACT (2009). *Ferrara, Città del Rinascimento e il suo Delta del Po. Piano di gestione. Volume 1: i fondamenti*, Ferrara. Disponibile online <<https://www.ferraradeltapo-unesco.it/piano-di-gestione/>> (giugno 2020).
- COMUNE DI MODENA (2008). *Sito Unesco. Modena: Cattedrale, Torre Civica 'Ghirlandina' e Piazza Grande. Piano di Gestione 2008-2009*, Modena, Comune di Modena. Disponibile online: <<http://www.unesco.modena.it/it/area-istituzionale-scientifica/area-istituzionale/gestione-sito-unesco>> (giugno 2020).
- COMUNE DI MODENA, Ufficio Coordinamento Sito UNESCO - Musei Civici Di Modena (2017). *Regolamento comunale del Sito Unesco di Modena*, Modena, Comune di Modena. Disponibile online: <<http://www.unesco.modena.it/it/area-istituzionale-scientifica/area-istituzionale/gestione-sito-unesco>> (giugno 2020).
- CORNEO, D. (2020). *'Non solo monumento, ma spazio di condivisione. Questa la chiave vincente'*. *L'Assessore all'Urbanistica Orioli: grazie a lei è ripartita la 'pratica Unesco'*, in «Il Corriere di Bologna - Cronaca», 22 gennaio. Disponibile online <https://corrieredibologna.corriere.it/bologna/cronaca/20_gennaio_22/non-solo-monumentoma-spazio-condivisionequesta-chiave-vincente-66419e02-3ce9-11ea-a143-8babb769bcc8.shtml> (giugno 2020).
- Dal restauro alla conservazione. Terza Mostra Internazionale del Restauro Monumentale* (2008), voll. I-II, Firenze, Altralinea.
- DELLA TORRE, S., PETRAROIA P. (2007). *Integration of maintenance and management activities with authorization procedures for listed architectural heritage*, in *Maintenance management 2007*, Proceedings 3rd International Conference on Maintenance and Facility Management, Roma, Italian National Committee for Maintenance, pp. 87-90. Disponibile online <<https://www.semanticscholar.org/paper/Integration-of-maintenance-and-management-with-for-Torre-Petraroia/b9907649dbd40456de71bea50378fcb6f035bcf6>> (maggio 2020).
- D'ERAMO, M. (2017). *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Milano, Feltrinelli.
- EUROPEAN COMMISSION (2015). *Getting cultural heritage to work for Europe. Report on the Horizon 2020 Expert Group on Cultural Heritage, Research and Innovation*, Luxembourg, Publications Office of the European Union. Disponibile online <<https://www.kowi.de/Portaldata/2/Resources/horizon2020/coop/H2020-Report-Expert-Group-Cultural-Heritage.pdf>> (maggio 2020).
- ICCROM (2016). *A guide to risk management of cultural heritage*, Government of Canada, Canadian Conservation Institute. Disponibile online <https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/Guide-to-Risk-Management_English.pdf> (giugno 2020).

- ICOMOS (2020a). *ICOMOS and COVID-19: Heritage as a cornerstone of human, social and economic recovery*, 4 May. Disponibile online <<https://www.icomos.org/en/77-articles-en-francais/75092-icomos-and-covid-19-heritage-as-a-cornerstone-of-human-social-and-economic-recovery>> (giugno 2020).
- ICOMOS (2020b). *Shared Cultures, Shared Heritage, Shared Responsibility*, 18 April - International Day for Monuments and Sites. Disponibile online <<https://www.icomos.org/en/focus/18-april-international-day-for-monuments-and-sites>> (maggio 2020).
- LEGAMBIENTE (2019). *Il clima è già cambiato. Ora è il tempo di nuove politiche urbane*, Rapporto 2019 dell'Osservatorio di Legambiente Città Clima, a cura di E. Zanchini, G. Nanni, A. Minutolo. Disponibile online <<https://www.legambiente.it/wp-content/uploads/2019/11/Il-Clima-è-già-cambiato-2019.pdf>> (giugno 2020).
- LONGO, F. (2017). *È giusto che un luogo diventi "Patrimonio dell'umanità"?*, 4 luglio. Disponibile online <<https://www.rivistastudio.com/unesco-patrimonio-umanita-selfie-del-mondo-deramo/>> (giugno 2020).
- MARINI, M.G. (2014). *Ravenna. Piano di Gestione 2013. Monumenti paleocristiani patrimonio dell'umanità*, II edizione, Comune di Ravenna, Arcidiocesi di Ravenna-Cervia, MiBACT. [Il documento, non ancora approvato, è stato gentilmente fornito per la redazione di questo saggio dalla dott.ssa Francesca Masi dell'Ufficio Promozione Culturale e Scientifica - U.O. Politiche ed Attività Culturali del Comune di Ravenna].
- MARIOTTI, C., ZAMPINI, A. (2018). *Staging monuments. How the cultural tourism could affect the conservation strategies*, in *HERITAGE 2018*, Proceedings of the 6th International Conference on Heritage and Sustainable Development, a cura di R. Amoêda, S. Lira, C. Pinheiro, J.M.S. Zaragoza, J.C. Serrano, F.G. Carrillo, Barcelos, Green Lines Institute for Sustainable Development, vol. 2, pp. 1791-1801.
- MiBACT Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (2016). *Per un osservatorio dei siti UNESCO*. Disponibile online <https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1478515573764_unesco-sintesi.pdf> (giugno 2020).
- MiBACT Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (2018). *Legge n.77/2006. Libro bianco*, II edizione (I edizione: 2013), Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore. In MiBACT (2018) si segnalano in particolare: FERRONI, A.M., PATRIGNANI, S., *Dieci anni di gestione della Legge 77/2006*, pp. 14-19; MARINI, M.G., *Appunti per la valorizzazione de 'i monumenti paleocristiani di Ravenna'*, pp. 104-107; PICCININI, F., *Modena: Cattedrale, Torre Civica e Piazza Grande. Nuove tecnologie per la conservazione e promozione*, pp. 108-111. Disponibile online: <https://unesco.beniculturali.it/pdf/legge77_librobianco2018.pdf> (maggio 2020).
- MINUTI, M. (2016). *Per una giusta interpretazione dei Piani di Gestione dei siti UNESCO*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 15 novembre. Disponibile online <<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/una-giusta-interpretazione-dei-piani-di-gestione-dei-siti-unesco>> (giugno 2020).
- MUSEO CIVICO D'ARTE DI MODENA (2012). *Piano di Gestione del Sito Unesco di Modena. Aggiornamento 2012-2015*, Modena. Disponibile online <<http://www.unesco.modena.it/it/area-istituzionale-scientifica/area-istituzionale/gestione-sito-unesco>> (giugno 2020).
- MUSEI CIVICI DI MODENA (2016). *Piano di Gestione del Sito Unesco di Modena. Monitoraggio 2014-15. Aggiornamento 2016*, Modena. Disponibile online <<http://www.unesco.modena.it/it/area-istituzionale-scientifica/area-istituzionale/gestione-sito-unesco>> (giugno 2020).
- ORIOLO, V. (2019). *Centri storici a confronto: Bologna*, in *Centri storici e città*, a cura di S. Storchi, Parma, Monte Università Parma Editore, pp. 115-125.
- ORIOLO, V., LEGNANI, F. (2019). *Bologna ed i Portici: storia della candidatura alla World Heritage List Unesco*, Intervento al convegno *Il diritto internazionale e la protezione del patrimonio culturale*, Dipartimento di Scienze Giuridiche, Bologna, 3 maggio 2019 (in corso di pubblicazione).
- ORIOLO, V., MASSARI, M. (2020). *The plan for the conservation of the historic center of Bologna: a double legacy*, in *Bologna and Kanazawa. Protection and valorization of two historic cities*, a cura di N. Inoue, V. Orioli, Bologna, BUP, pp. 125-149.
- PEDRAZZI, S., PICCININI, F. (2018). *Piano di Gestione del Sito UNESCO di Modena. Aggiornamento 2018-2020*, Modena, Ufficio Coordinamento Sito Unesco - Musei Civici di Modena. Disponibile online <<http://www.unesco.modena.it/it/area-istituzionale-scientifica/area-istituzionale/gestione-sito-unesco-1/piano-di-gestione>> (giugno 2020).
- PÉREZ, A.J.Y. (2020). *Urban Planning in times of COVID-19: resilience and inclusiveness*, 3 April, HERILAND Cultural Heritage and the Planning of European Landscapes. Disponibile online

<<https://www.heriland.eu/2020/04/03/urban-planning-in-times-of-covid-19-resilience-and-inclusiveness/>> (giugno 2020).

OSSERVATORIO SUL TURISMO DELL'EMILIA-ROMAGNA (2019). *Il turismo in Emilia-Romagna. Gennaio-dicembre 2018. Stime e proiezioni del movimento turistico nei diversi comparti dell'offerta regionale*. Disponibile online <<https://www.ucer.camcom.it/osservatori-regionali/os-turistico>> (maggio 2020).

UNESCO (1972). *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Paris, 16 November. Disponibile online <<https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>> (maggio 2020).

UNESCO (2002). *Budapest Declaration on World Heritage*, Budapest (Hungary), 24-29 June. Disponibile online <<https://whc.unesco.org/archive/2002/whc-02-conf202-5e.pdf>> (giugno 2020).

UNESCO (2003). *Convention for the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October. Disponibile online <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540>> (giugno 2020).

UNESCO (2007). *Strategy for Reducing Risks from Disasters at World Heritage properties*, Heritage Committee thirty first Session in Christchurch, New Zealand 23 June-2 July 2007, Paris, UNESCO World Heritage Centre. Disponibile online <<https://whc.unesco.org/archive/2007/whc07-31com-72e.pdf>> (settembre 2020).

UNESCO (2010). *Managing Historic Cities*, Paris, World Heritage Centre. Disponibile online <http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_27_en.pdf> (giugno 2020).

UNESCO (2011). *Recommendation on the Historic Urban Landscape*, Paris, 10 November. Disponibile online <<https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf>> (maggio 2020).

UNESCO (2016). *Management planning of the UNESCO World Heritage Sites. Guidelines for the development, implementation and monitoring of management plans. With the examples of Adriatic WHS, Kotor, Expeditio*. Disponibile online <https://www.expoaus.org/upload/novosti/publication_expoaus_eng_web_105355.pdf> (maggio 2020).

UNESCO (2019). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, Paris, World Heritage Centre. Disponibile online: <<https://whc.unesco.org/en/guidelines/>> (maggio 2020).

UNESCO, ICCROM, ICOMOS, IUNC (2013). *Managing Cultural World Heritage*, Paris, UNESCO World Heritage Centre. Disponibile online <<https://whc.unesco.org/document/125839>> (maggio 2020).

VELDPAUS, L. (2015). *Historic urban landscapes: framing the integration of urban and heritage planning in multilevel governance*, Eindhoven, Technische Universiteit Eindhoven. Disponibile online <<https://pure.tue.nl/ws/files/3914913/798291.pdf>> (maggio 2020).

ZOUAIN, G.S. (2020). *The Designation, Conservation and Reuse of the Built Heritage: Some Ethical Considerations*, in *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione, Sezione 0: Premessa e Apparati di un lavoro condiviso*, coordinamento di S. F. Musso, M. Pretelli, Roma, Quasar, pp. 42-52.

Sitografia

Generali

<http://whc.unesco.org/en/statesparties/IT> (maggio 2020)

<http://whc.unesco.org/en/tourismtoolkit> (maggio 2020)

www.patrimoniomondiale.it (maggio 2020)

www.ontit.it (giugno 2020)

Sito UNESCO di Ravenna

<https://whc.unesco.org/en/list/788/> (giugno 2020)

www.unesco.it/it/PatrimonioMondiale/Detail/115 (giugno 2020)

www.patrimoniomondiale.it/?p=26 (giugno 2020)

www.comune.ra.it/Ravenna-2019/Home/Ravenna/Monumenti-e-Patrimonio-Unesco (giugno 2020)

www.turismo.ra.it/ita/Scopri-il-territorio/Arte-e-cultura/Patrimonio-Unesco (giugno 2020)

<https://shelter-project.com> (giugno 2020)

www.venetiancluster.eu/it/usefull-accessibilita-al-patrimonio/ (giugno 2020)

www.agenda21.ra.it/clear-life/01progetto/pdf/PresentaCLEAR.pdf (giugno 2020)

Sito UNESCO di Ferrara

<https://whc.unesco.org/en/list/733> (giugno 2020)

<https://en.unesco.org/mab> (giugno 2020)

www.unesco.it/it/PatrimonioMondiale/Detail/112 (giugno 2020)

www.patrimoniomondiale.it/?p=24 (giugno 2020)

www.parcodeltapo.it (giugno 2020)

www.ferraradeltapo-unesco.it/piano-di-gestione/ (giugno 2020)

Sito UNESCO di Modena

<https://whc.unesco.org/en/list/827> (giugno 2020)
www.unesco.it/it/PatrimonioMondiale/Detail/122 (giugno 2020)
www.patrimoniomondiale.it/?p=25 (giugno 2020)
www.unesco.modena.it/it (giugno 2020)
www.laguidadimodena.it/guida/patrimonio-unesco-modena (giugno 2020)

Sito di Bologna

<https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5010/> (giugno 2020)
www.comune.bologna.it/news/candidatura-portici-patrimonio-umanit-unesco-cappella-farnese (giugno 2020)
<http://comune.bologna.it/portici/la-gestione> (giugno 2020)
www.bolognawelcome.com/en/blog/the-porticoes-of-bologna (giugno 2020)
<https://en.unesco.org/creative-cities/bologna> (giugno 2020)
<http://cittadellamusica.comune.bologna.it> (giugno 2020)
www.rockproject.eu (giugno 2020)
www.bologna.rockproject.eu (giugno 2020)

Ringraziamenti

Con l'occasione si ringraziano la dott.ssa Irene Galuppi dell'Associazione Beni Italiani Patrimonio Mondiale, la dott.ssa Francesca Masi dell'Ufficio Promozione Culturale e Scientifica - U.O. Politiche ed Attività Culturali del Comune di Ravenna (per il sito UNESCO di Ravenna), la dott.ssa Francesca Piccinini, Direttrice dei Musei Civici di Modena - Coordinamento sito UNESCO (per il sito UNESCO di Modena), l'arch. Luca Roversi del Servizio Musei d'Arte nonché referente dell'Ufficio UNESCO del Comune di Ferrara (per il sito UNESCO di Ferrara) e l'arch. Federica Legnani dell'Ufficio Tutela del Paesaggio Urbano Storico e dei Portici del Comune di Bologna (per la candidatura UNESCO di Bologna).

Un itinerario UNESCO in crescita. 'Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale', dal riconoscimento del 2015 al dibattito attuale

A UNESCO itinerary in growth. 'Arab-norman Palermo and the cathedral churches of Cefalù and Monreale', from the 2015 recognition to the current debate

ZAIRA BARONE

Università di Palermo

Abstract

La World Heritage List riconosce in Sicilia sette siti, ultimo in ordine di tempo è l'itinerario 'Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale' (2015) che include dieci monumenti selezionati per le «condizioni d'integrità, autenticità e buono stato di conservazione». Nel 2018 la concomitanza delle manifestazioni 'Palermo capitale della cultura' e 'Manifesta' hanno contribuito ad ampliare il dibattito sulla consapevolezza e la valorizzazione del patrimonio, attraverso una visione urbana delle reti riconosciute.

The World Heritage List includes seven Sicilian sites, the last in order of time to be recognized is the 'Arab-Norman Palermo and the Cathedral Churches of Cefalù and Monreale' itinerary (2015). This includes ten monuments selected for their 'conditions of integrity, authenticity and good state of preservation'. In 2018 the combination of the events 'Palermo Capital of Culture' and 'Manifesta' widened the debate on awareness and enhancement of monumental heritage, through an urban vision of recognized networks.

Keywords

UNESCO, arabo-normanni, itinerario monumentale.

UNESCO, arabo-normanni, monumental itinerary.

Introduzione

Il settimo sito siciliano che dal 2015 è incluso dall'UNESCO nella lista del patrimonio dell'umanità è l'itinerario 'Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale'. In Sicilia, negli anni che hanno preceduto questo riconoscimento, sono stati ammessi l'area Archeologica nella Valle dei Templi di Agrigento e la Villa Romana del Casale di Piazza Armerina (1997), le Isole Eolie (2000), le città tardo barocche del Val di Noto (2002), Siracusa e le Necropoli rupestri di Pantalica (2005) e il Monte Etna (2013).

Nel 2018, dopo tre anni dal raggiungimento del riconoscimento UNESCO, si realizzano a Palermo due manifestazioni: *Palermo capitale italiana della cultura* e la biennale internazionale *Manifesta12*. La concomitanza dei due eventi e l'eco mediatico su scala internazionale anche del riconoscimento UNESCO, hanno contribuito a fare registrare in tutta la provincia, dal 2018, un altissimo numero di visitatori. Il tema della convivenza tra le culture è stato alla base dei programmi delle due grandi manifestazioni e si è intrecciato fortemente con le motivazioni del riconoscimento UNESCO, alimentando una riflessione sulla possibilità di un potenziamento del turismo culturale, trainato da progetti di restauro e di valorizzazione dei contesti in cui questi monumenti insistono.

ZAIRA BARONE



1: Palermo, Cefalù e Monreale, tavole in cui sono individuate, in rosso, le buffer zone di primo e di secondo livello dell'itinerario UNESCO 'Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale'.

I monumenti inclusi dall' UNESCO nel percorso arabo-normanno all'interno del centro storico di Palermo sono la Cattedrale, il palazzo Reale con la cappella Palatina e le chiese di S. Giovanni degli Eremiti, di S. Cataldo e di S. Maria dell'Ammiraglio. Altri monumenti, in aree limitrofe al centro storico, sono il palazzo della Zisa e il ponte dell'Ammiraglio. Fuori dalla città di Palermo ci sono invece le due cattedrali con gli annessi chiostri, delle città di Monreale e di Cefalù. Un patrimonio distribuito su un'area geografica che interessa tre comuni, tre realtà differenti ma complementari sia dal punto di vista geografico che demografico, nonché economico. Si calcola che il sito si distribuisca su circa 400 ettari di territorio, considerando le buffer zone di primo e di secondo livello e popolato da 707.635 abitanti, con una densità abitativa pari a 939 abitanti per chilometro quadrato, di cui il 93% risiede a Palermo [Scimeni 2013]. È così che il dossier per la candidatura all'iscrizione nella World Heritage List descrive il sito seriale Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale: «un esempio materiale di convivenza, interazione e interscambio tra diverse componenti culturali di provenienza storica e geografica eterogenea» [Angelini 2014].

1. «Arte siciliana del Medioevo»

Il riconoscimento UNESCO dell'itinerario arabo-normanno è il risultato di una lunga sequenza di mozioni, la prima risale al 1996, anno in cui l'Italia propone per la prima volta il sito 'Centro storico di Palermo, Orto Botanico e complesso di Monreale' e, distintamente, avanza un'ulteriore proposta che riguarda la 'cattedrale di Cefalù e l'abitato storico'. Dieci anni dopo, la revisione del progetto fa emergere la volontà di una lettura più complessa, che tiene conto degli intrecci storico-culturali tra i monumenti e il contesto, indicando più genericamente 'Palermo e la cattedrale di Monreale'. La questione di come e di cosa potesse indentificare in modo univoco il patrimonio monumentale del periodo normanno, trova una risposta negli indirizzi dettati dalle Linee Guida Operative per l'attuazione della Convenzione sul patrimonio

[UNESCO 2019]. Una proposta conclusiva viene fatta nel 2010, identificando il sito seriale 'Palermo arabo-normanna e le Cattedrali di Cefalù e Monreale'. Nel luglio 2015 il comitato UNESCO dichiara l'itinerario arabo-normanno Patrimonio Mondiale dell'Umanità, inserendolo nella World Heritage List.

Cosa ha riconosciuto l'UNESCO di questo territorio esteso che comprende tre comuni? Guido Di Stefano, pioniere degli studi in ambito siciliano dell'Architettura Normanna, ha classificato quest'architettura distinguendola in due categorie, quella religiosa e quella civile, e considerando tre fasi cronologiche: periodo della Contea (1061-1130), periodo di Ruggero II (1130-54), periodo dei Guglielmi (1154-95) [Di Stefano 1955]. A questa prima classificazione cronologica corrisponde anche una ricchezza di tipologie costruttive, cattedrali, chiostri, chiese, edifici termali e palazzi dotati di grandi peschiere, le cui caratteristiche possono essere comprese solo se rapportate alla peculiarità del paesaggio, aree che la storiografia identifica come quelle dei parchi reali, macchine complesse e autosufficienti grazie alla costruzione di *qanāt*, saie, pozzi, cisterne e gebbie.

Sono fabbriche che custodiscono parte della storia del Mediterraneo e dei popoli che lo hanno abitato, con un patrimonio tecnico costruttivo che si rivela nelle *muqarnas* in gesso, in pietra, in legno, nei mosaici policromi che perseverano oltre la tradizione bizantina, negli archi a sesto acuto che descrivono intrecci sui prospetti e una stereotomia delle pietre da costruzione, evidente non solo nei prospetti e nei decori, ma anche nelle volte e nelle absidi. Si tratta di un'architettura alla quale viene attribuita una plurima specificità, che acutamente nel XIX secolo Boito definisce «arte siciliana del Medioevo» e alla quale dedica un capitolo del suo *Architettura del Medio Evo in Italia* [Boito 1880]. Un'architettura che rispecchia la cultura dell'Isola in quel momento storico, con un linguaggio architettonico dai caratteri originali ed esclusivi della Sicilia normanna, che sarà protagonista per tanti anni ancora e che, come un filo rosso, ripercorrerà la storia dell'Isola dagli anni della dominazione normanna a quelli dei *revival* ottocenteschi. Sono monumenti che hanno subito diversi cambiamenti d'uso nel tempo, con le conseguenti trasformazioni formali e materiali, non ultime quelle attribuibili a quel lungo e variegato periodo che va dalla fine del secolo XIX [Tomaselli 1994] agli interventi successivi all'ultimo conflitto mondiale [Prescia 2012]. Un periodo, quello tra XIX e XX secolo, in cui sono state portate a termine importanti operazioni di liberazione e ricostruzione in stile. Quello che ereditiamo oggi è dunque in parte struttura e materia autenticamente attribuibile alla cultura normanna, così come autenticamente attribuibile alla cultura dei restauri otto-novecenteschi. Nella consapevolezza che la storia dei monumenti non possa essersi cristallizzata con la dominazione normanna dell'Isola, si tratta di documenti di altissimo valore storico-culturale che possiedono quei caratteri rappresentativi di un fenomeno in tutta la sua complessità, con i cambiamenti che il tempo e i restauri hanno apportato. A partire dal XV secolo i grandi parchi normanni, con la decadenza del regno, si convertiranno ad usi prettamente agricoli [Barbera, Speciale 2015] e il Novecento vedrà queste aree selvaggiamente urbanizzarsi con la graduale scomparsa delle aree verdi. Nonostante tutto, ancora oggi, emerge quel legame che esisteva tra i monumenti, il paesaggio e soprattutto l'acqua, le cui tracce si conservano nelle peschiere con i loro rivestimenti impermeabili in cocciopesto, nelle fontane all'interno degli *iwan*, nelle camere dello scirocco, nei canali ricavati negli spessori murari per consentire la circolazione dell'aria fresca ai vari piani. Sono tutti elementi che, al pari dei decori o delle tecniche costruttive più raffinate, identificano il patrimonio UNESCO in modo univoco. Un legame che si trova anche nella rete dei *qanāt*, sistemi per captare l'acqua, all'origine dell'esistenza di questo

ZAIRA BARONE



2: Monumenti dell'itinerario arabo-normanno, riconosciuti nel 2015. In ordine di lettura, per Palermo: Cattedrale, palazzo Reale, cappella Palatina, chiesa di S. Giovanni degli Eremiti, chiesa di S. Cataldo, chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, palazzo della Zisa, ponte dell'Ammiraglio. Le ultime due immagini sono relative alle due cattedrali di Monreale a sinistra e di Cefalù a destra.

patrimonio, una testimonianza ancora superstite di questa tradizione costruttiva, con reticoli di canali sotterranei che dalle montagne arrivano al centro storico [Todaro 2014].

2. Tre progetti che raccontano il valore della coesistenza

Le progettate e fortunate circostanze che hanno visto la copresenza nel 2018 del nuovo riconoscimento UNESCO e dei due eventi, *Palermo Capitale italiana della cultura* e la biennale internazionale *Manifesta12*, hanno contribuito a riscoprire il patrimonio arabo-normanno e l'immagine iconica per la quale la Sicilia è riconosciuta all'estero e in Italia.

Il titolo scelto per *Manifesta12* è stato *Il Giardino planetario. Coltivare la coesistenza*, e rappresenta pienamente la metafora della straordinaria complessità mediterranea che è insita nelle diversità delle stratificazioni culturali [Deiana 2018]. La manifestazione ha progettato un anno di eventi legati all'arte contemporanea, in cui il comitato della biennale ha preso atto che non avrebbe avuto alcun senso realizzare un programma come somma di singole mostre, ma la manifestazione doveva diventare il racconto collettivo di un'intera città e del suo patrimonio. Gli artisti, le associazioni locali, l'università e i cittadini, secondo una prassi definita dalla Convenzione di Faro [Consiglio d'Europa 2005], sono stati partecipi del progetto, identificandosi come comunità di eredità di patrimonio e riflettendo sulla necessità di una valorizzazione di questo patrimonio, per ricavarne un beneficio collettivo. L'arte si è proposta come alternativa, non riducendosi ad un'affermazione estetica, ma proponendo di lavorare sulla città attuale, nelle sue strutture socio-economiche e con i suoi valori culturali, ragionando sulle relazioni e i possibili collegamenti tra aree apparentemente distanti come il centro storico e la periferia. È questa è stata la vera svolta, in termini di percezione e azione progettuale di *Manifesta 12*, una rilettura delle connessioni possibili, relazioni alla scala urbana che avevano trovato un riscontro anche nelle motivazioni del riconoscimento UNESCO per il percorso arabo-normanno.

Per la candidatura di Palermo a capitale italiana della cultura per l'anno 2018 si è puntato sulla consapevolezza di un'identità, prodotto di un'ibridazione culturale, tema già declinato proprio nel dossier di candidatura per l'UNESCO del 2015. Un tema che ha animato la volontà di rivelare una città che ha incarnato un processo di inclusione tra culture nella convivenza, una storia identificabile ancora oggi attraverso il patrimonio medievale e che si attualizza nella necessità di comprendere le nuove dinamiche politiche ed economiche che stanno trasformando il Mediterraneo in questi decenni. L'anima multiethnica raccontata anche sui luoghi del percorso arabo-normanno, è stata alla base del progetto del 2018 'Palermo Capitale italiana della cultura'. Un anno importante, in cui la candidatura UNESCO dell'itinerario del 2015 era già sedimentata, ed in cui si era cominciato un lento e condiviso, politicamente e dalla società civile, processo di revisione della candidatura, valutando un ampliamento del numero dei monumenti dell'itinerario.

I dieci monumenti scelti nel 2015, secondo i criteri stabiliti dall'UNESCO, per le loro «condizioni d'integrità, autenticità e buono stato di conservazione», non sono le uniche testimonianze normanne del territorio palermitano. Esistono di fatto altre complesse fabbriche monumentali e considerevoli tracce arabo-normanne inglobate in altri edifici, che sono candidate per accrescere il numero dei monumenti riconosciuti dall'itinerario UNESCO: palazzo della Cuba, palazzo e parco di Maredolce, chiesa della S. Trinità alla Magione, castello a Mare, chiesa di S. Maria Maddalena, Cuba Soprana a Villa Napoli con la piccola Cuba all'interno del giardino, cappella di S. Maria dell'Incoronata, chiesa di S. Giovanni dei Lebbrosi, chiesa di S. Spirito, chiesa di S. Cristina La Vetere, resti del palazzo dello Scibene, complesso architettonico dei bagni di Cefalà Diana e il sistema dei qanāt che si diramano nel sottosuolo di Palermo.

ZAIRA BARONE



3: Palermo, palazzo Reale, immagine del Cristo Pantocratore proiettata sul prospetto ovest. L'icona è raffigurata in molti mosaici di cultura bizantina prodotti durante la dominazione normanna in Sicilia. È presente nelle absidi della cappella Palatina che si trova all'interno dello stesso palazzo reale, della cattedrale di Monreale, della cattedrale di Cefalù, della chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio e del Duomo di Messina. All'interno delle manifestazioni promosse per 'Palermo capitale della cultura 2018', numerosi videomapping sono stati organizzati lungo il circuito che collega i monumenti del sito UNESCO (foto dell'autore 2018).

4: Palermo, Palazzo Forcella De Seta. Il palazzo, che è un esempio ottocentesco tra i più rappresentativi dell'eclettismo palermitano che si ispira all'arte e all'architettura medievale, è stata una delle sedi cittadine del progetto Manifesta12. L'immagine rappresenta la sala dell'Alhambra, con l'opera *The soul of Salt*, dell'artista olandese Patricia Kaersenhout (foto dell'autore 2018).

3. Limiti e prospettive

Secondo il dossier di candidatura, dei ventitré monumenti che avrebbero potuto rappresentare il percorso UNESCO, dieci sono stati selezionati per la fondazione dell'itinerario del 2015. Se la ratifica UNESCO è un riconoscimento importante, come ha recentemente esposto il soprintendente per i BB.CC.AA. di Palermo, l'arch. Lina Bellanca: «è una ratifica di un'importanza storica per la città che è poi scontata. Essa quindi deve costituire il punto di partenza di un percorso che possa difendere questa eredità culturale collettiva» [Barone 2018]. Di fatto il successo delle manifestazioni internazionali del 2018 ha confermato la positività, in termini culturali e di ritorno economico, di progetti che hanno considerato la rete di relazioni culturali tra i monumenti del territorio. Ha anche evidenziato i limiti dell'attuale fruizione del patrimonio palermitano, distante dai processi che caratterizzano le nuove prospettive di accessibilità culturale e fisica, distante da un progetto di mobilità sostenuto da un potenziamento dei collegamenti anche con la periferia. Caratteristiche, soprattutto per i siti UNESCO, che in altre realtà italiane sono prassi assodate da anni [De Vecchi, Colajanni, Sanfilippo 2014]. D'altronde l'iscrizione di un sito nella Lista del Patrimonio dell'Umanità può rappresentare un importante fattore di sviluppo territoriale, ma non può dare effetti automatici di miglioramento, se non è seguito da un progetto che sviluppa ciò che prevede il Piano di Gestione [Angelini 2018]. Il marchio UNESCO in Sicilia seppur stia contribuendo all'incremento della consapevolezza identitaria della comunità, aiutando ad affermare l'immagine del sito a livello internazionale con ricadute sul turismo [Van Der Aa 2005], dovrebbe incidere di più sui diversi fattori socio economici che rappresentano una leva



4: Monumenti arabo-normanni non inclusi all'interno dell'itinerario UNESCO: Castello a Mare, palazzo e parco di Maredolce (o della Favara), chiesa di S. Giovanni dei Lebbrosi, chiesa di S. Trinità alla Magione, la Cuba Soprana inglobata dalla costruzione della seicentesca Villa Napoli, palazzo dello Scibene, la piccola Cuba all'interno del giardino di villa Napoli, chiesa di S. Spirito, chiesa di S. Maria Maddalena, chiesa di S. Cristina La Vetere, cappella di S. Maria dell'Incoronata, bagni di Cefalà Diana, uno dei qanāt che rappresenta il sistema di canali che si diramano nel sottosuolo dalla montagna al mare, palazzo della Cuba.

per lo sviluppo territoriale, il che denuncia delle anomalie proprio nell'attuazione dei Piani di Gestione [Lino 2016]. Questi piani, che sono uno strumento di natura strategica e operativa, dovrebbero dialogare con gli altri strumenti di pianificazione territoriale e di politiche sovranazionali, invece spesso perdono la loro efficacia in relazione ai sistemi di pianificazione regionali e locali [Lo Piccolo, Leone, Pizzuto 2012].

I Piani di gestione sono strumenti importanti e, in relazione ai temi dell'accessibilità quello presentato per Palermo arabo-normanna potrebbe dare, se seguito, risultati importanti. È tuttavia discutibile che il PdG divida in due categorie, A e B, i monumenti da inserire nella candidatura di ampliamento della lista UNESCO. Nella categoria B individua «monumenti che hanno caratteristiche e tracce arabo-normanne ma che, per il complesso degli elementi in essi presenti, non sono ascrivibili al sito seriale né alla categoria A. Si tratta di beni che, malgrado la rilevante perdita di elementi di originalità, sono comunque importanti e storicizzati». Ma qual è quel monumento che detiene caratteristiche di 'originalità'? Se con originalità si interpreta come originale, allora dovrebbe intendersi «quel documento unico dal quale si può trarre una copia senza che però non si possa mai confondere l'uno (e il valore dell'uno) con l'altra» [Dezzi Bardeschi 2017]. In tal caso tutti e ventitré i monumenti presentati nel dossier di candidatura sono originali, perché frutto di trasformazioni ascrivibili a precise fasi della vita del monumento, comprendendo quella dei restauri. Se invece, come si intuisce dal PdG, per originale si intende la quantità in metri cubi di materia attribuibile al periodo normanno, allora potrebbe ad esempio dirsi che lo Scibene, che rientra nella categoria B, è molto più originale della chiesa di S. Cataldo, che invece fa parte già dal 2015 dei dieci monumenti del percorso arabo-normanno. Diviene sempre più urgente che una conoscenza architettonica approfondita che integri rilievi, storia costruttiva e storia dei restauri, possa avere un ruolo nelle valutazioni dell'Unesco. «Una riflessione urgente sui rapporti tra storia, rappresentazione e restauro, nel passato strettamente integrati e, più recentemente discostatisi» [Prescia, Scianna 2017], è quindi necessaria perché indirizza un modo di riguardare ai valori e ai significati di questo patrimonio e ri-pensare a potenziali processi di valorizzazione che devono trarre contenuto da tutta la storia rappresentata e non solo da una selezione. Un'ulteriore riflessione sul criterio di selezione che invoca l'autenticità [Dichiarazione UNESCO Nara 1994], reclamata dall'UNESCO, andrebbe quindi fatta, probabilmente indirizzando i criteri di selezione più verso il concetto di integrità materiale [Dezzi Bardeschi 2017], definita in Italia dal Codice dei BB.CC. e del paesaggio del 2004 e menzionato anche tra i criteri di selezione per l'inserimento nella lista del patrimonio culturale dallo stesso UNESCO. Un'integrità da riconoscere anche alla materia che incarna i restauri che hanno trasformato e conservato il documento.

A proposito dei restauri di Patricolo per la chiesa di S. Cataldo di Palermo, che oggi è uno dei tredici monumenti dell'itinerario arabo-normanno, alla fine dell'Ottocento sulla Gazzetta di Palermo si scriveva: «All'autentico antico fu sostituito in parte il nuovo del 1700 ed ora al nuovo del 1700 è sostituito il nuovo del 1800 [...] Tingiamo a nero questo è vedremo due cose. Il pochissimo che resta dell'antico per sostituirlo con nuovo del prof. Patricolo» [Tomaselli 1994]. L'eredità che oggi dobbiamo tutelare, rispetto a questo patrimonio architettonico, deve essere intesa come una risorsa dinamica «in cui l'imperativo della trasmissione dei viventi fa del suo tempo forte il futuro. Questa trasformazione mette alla prova i principi fondanti dell'istituzione del patrimonio e, in primo luogo, la nozione di autenticità» [Bortolotto 2017]. Pertanto se è necessario affiancare ad un itinerario monumentale un progetto di accessibilità fisica [PdG 2018], per migliorare la fruizione e

realizzare una valorizzazione dei contesti, è necessario anche pensare ad una revisione del Piano di Gestione, che dovrebbe allargare la riflessione anche un possibile progetto di accessibilità culturale, in cui i dati storici, compresi quelli relativi alla storia dei restauri, possano essere comunicati per la comprensione dei valori culturali materiali e immateriali.

4. COVID-19: l'interruzione di ogni attività e la lenta ripresa

Nella direzione di una trasmissione dei valori per una trasformazione progettata, potrebbe incamminarsi quel processo di adeguamento alle condizioni complesse, di gestione e progettazione, che la recente pandemia ha prodotto. Dopo l'iniziale e naturale momento di smarrimento, subito dalla comunità scientifica, dal mondo delle associazioni e da tutti i settori produttivi legati alla sfera del patrimonio culturale e a causa della chiusura di tutti i siti del percorso Unesco, Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale, si è assistito al rallentamento dei processi di revisione del piano di gestione e ad una interruzione delle attività progettuali e di realizzazione legate al percorso, sia in termini di progetto di restauro che di progetto di comunicazione.

Dalla fine di giugno, si è assistito alla graduale riapertura di tutti i siti del percorso, ma per la maggior parte dei siti gestiti dell'Assessorato ai BB.CC.AA. si sono applicate esclusivamente le pratiche di distanziamento necessarie e il contingentamento degli ingressi, per i siti nei quali il flusso turistico è maggiore e la gestione è privata, come ad esempio il caso di palazzo Reale e la cappella Palatina, si sono collocati dei tunnel di sanificazione che hanno consentito l'entrata dagli ingressi principali garantendo sicurezza per i turisti e per i lavoratori. La Fondazione Federico II, che ha la sua sede operativa proprio all'interno del palazzo reale, ha voluto caratterizzare questo nuovo inizio con una campagna di comunicazione caratterizzata dal motto, 'Art is Life!', messaggio ritenuto necessario proprio perché partiva dal palazzo reale di Palermo, che è uno dei luoghi dell'itinerario UNESCO arabo normanno, che nel 2019 ha moltiplicato i visitatori sfiorando la quota di un milione.

Tra le più interessanti manifestazioni del dopo *lockdown*, si segnala il festival 'RestART', frutto della collaborazione tra le associazioni e le aziende specializzate in *Digital Transformation* che hanno sviluppato una piattaforma *smart* di prenotazione, *ticketing* ed audio guide per promuovere visite notturne ai monumenti. Altrettanto interessante è l'inserimento dell'itinerario Unesco, anche all'interno della XIV edizione di 'Le vie dei tesori 2020'. Quest'anno la manifestazione, che si promuove con il motto 'Rinascere nella bellezza', tra monumenti, eventi e itinerari contemporanei, promuove la sezione 'esperienze', in cui inserisce la possibilità di percorrere, accompagnati da guide e muniti di *whisper* alle orecchie, un tour in bicicletta lungo l'itinerario arabo-normanno consacrato dall'Unesco. È un modo per dare un'ulteriore opportunità di visita, potenziando la visione e la comprensione dei percorsi esterni, quegli spazi di collegamento che, al pari delle fabbriche monumentali, sono oggetto delle azioni del Piano di Gestione.

Le manifestazioni che, nella provincia di Palermo, hanno visto la luce come risposta culturale di promozione del patrimonio e come antidoto alla paura post-lockdown, hanno registrato un elevato numero di presenze locali e straniere. In questo clima che costringe ad una riflessione di rottura, è interessante ricordare che a giugno 2020, Franco Bernabè, presidente della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, ha concentrato la propria analisi sulla necessità di una profonda riforma del sistema educativo italiano e ha portato alla pubblicazione del documento sul ruolo dell'educazione per il rilancio sociale ed economico

ZAIRA BARONE

italiano, presentandolo alla Ministra per l'Istruzione. Un documento, sostenuto anche dalla Fondazione Unesco Sicilia all'interno del *webinar* organizzato sui temi dell'emergenza pandemia e sulla resilienza culturale, tenuto a giugno 2020. Un documento che si concentra sull'importanza dell'educazione per uno sviluppo sostenibile, che oggi più che mai potrebbe puntare anche sulla formazione e sulla trasmissione di quell'eredità materiale e immateriale e sul possibile legame tra istruzione e patrimonio che i territori vogliono e devono attuare.

Conclusioni

Il riconoscimento UNESCO dell'itinerario arabo-normanno è stato un risultato importante, ma la necessità di un ampliamento del percorso è oggi un'esigenza per indirizzare il progetto di valorizzazione verso la comprensione dei valori materiali che connettono questi monumenti. Al di là delle opere eccellenti che in qualche modo oggi sono arrivate a noi in un'immagine di totalità, restituita in gran parte dai restauri otto-novecenteschi, ci sono altri documenti materiali per i quali vale la pena pensare ad un'inclusione nell'itinerario. Questo nuovo processo di ampliamento nulla toglie al valore già riconosciuto nell'itinerario dall'UNESCO, ma al contrario lavora ad una risignificazione dell'esistente in linea con il desiderio di una visione, alla scala urbana e extraurbana, della rete dei valori che accomunano i monumenti. Comprendere tutti e ventitré i monumenti proposti inizialmente nella candidatura, sarebbe un'azione culturale importante, anche se alcuni di questi ancora si trovano all'interno di un contesto che non ha raggiunto quelle caratteristiche di accessibilità e qualità richiesta dall'UNESCO. Un modo per attualizzare e rendere comprensibili i valori che accomunano queste fabbriche. In questo senso, nelle politiche di valorizzazione da attuare, potrebbe ad esempio giocare un ruolo fondamentale la progettazione del racconto di tutti i ventitré monumenti, attraverso le nuove tecnologie virtuali e lo *storytelling*, dando spazio alla storia dei restauri, mai distinta veramente per l'apporto dato al processo di trasformazione dell'architettura storica italiana, se non dalla stretta cerchia di specialisti. Una storia che possa essere comunicata e compresa non solo da un'*élite*, ma che possa educare a sfatare il mito della conservazione del monumento autentico, che racconta attraverso la ricostruzione grafica e educa alla comprensione dei contesti che hanno prodotto quello che noi oggi riconosciamo come monumento. Una storia che possa essere valorizzata anche dai nuovi restauri, senza incorrere nel rischio di essere cancellata. Che possa informare divenendo protagonista di una nuova esegesi di questi monumenti [ICOMOS 2008]. Una storia dei restauri che possa essere parte del valore dell'interpretazione del patrimonio culturale, che può essere controversa e ammettere prospettive conflittuali e che possa avere un peso anche nel processo di valutazione dell'UNESCO, come parte integrante del riconoscimento di autenticità. Se consideriamo i casi clamorosi di esclusione dall'itinerario, come il palazzo della Cuba e quello di Maredolce, ci rendiamo conto che dovrebbe essere affrontata nuovamente la questione dei criteri adottati dall'UNESCO. Una riflessione completa sull'architettura arabo-normanno, oggi può essere fatta solo comprendendo l'intero patrimonio che la rappresenta, includendo all'interno di questo processo anche le nuove reti di gestione che collegano il pubblico al privato. È necessario individuare una nuova rotta, probabilmente attraverso quella riflessione sul concetto di 'generatività' che si contrappone alla stagnazione, concetto preso a prestito dal mondo della psicologia [Erikson 1980], in una prospettiva connessa alla sostenibilità per una rigenerazione delle comunità.

Bibliografia

- ANGELINI, A. (2014). *Dossier di candidatura per l'iscrizione nella World Heritage List del sito seriale Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale*, Palermo, Fondazione patrimonio UNESCO Sicilia.
- ANGELINI, A. (2018). *Piano di Gestione, Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale*, Fondazione patrimonio UNESCO Sicilia, 2 v.
- BARBERA, G., SPECIALE, M. (2015). *Meraviglie Botaniche, Giardini e parchi di Palermo*, Palermo, Regione Siciliana Assessorato dei beni Culturali e dell'Identità siciliana, pp. 5-10.
- BARONE, Z. (2018). *Lo Scibene di Palermo. Un monumento da restaurare*, Canterrano, Aracne, pp. 123-133.
- BOITO, C. (1880). *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, Hoepli.
- BORTOLOTTI, C. (2017). *Patrimônio e o futuro da autenticidade*, in «Revista do Patrimônio», pp.23-37.
- DEIANA, M. (2018). *Forse vi aiutiamo a guardare Palermo in modo diverso*, in «Il Giornale dell'arte», n.3 supplemento al n.388, p. 3.
- DE VECCHI, A., COLAJANNI, S., SANFILIPPO, E. (2014). *Siti Unesco a Palermo*, in *Palermo città delle culture. Contributi per la valorizzazione di luoghi e architetture*, a cura di G. Fatta, 40due edizioni, pp. 113-124.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2017). *Integrità materiale*, in *Abbecedario minimo Ananke. Cento voci per il Restauro*, a cura di C. Dezzi Bardeschi, Firenze, Altra linea edizioni, p. 99.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2017). *Originale*, in *Abbecedario minimo Ananke. Cento voci per il Restauro*, a cura di C. Dezzi Bardeschi, Firenze, Altra linea edizioni, p. 140.
- DI STEFANO, G. (1955). *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo, Flaccovio editore.
- ERIKSON, E. H. (1980). *Infanzia e società*, Roma, Armando.
- ICOMOS (2008). *The ICOMOS charter on Cultural Routes*, ratificata dalla 16a Assemblea generale ICOMOS (Québec, Canada, 4 ottobre 2008).
- LINO, B. (2016). *I piani di gestione Unesco: retorica o strumento di sviluppo locale? I siti Unesco siciliani e la Valle dei templi di Agrigento*. In *Patrimonio e creatività*, a cura di M. Carta, pp.127-139.
- LO PICCOLO, F., LEONE, D., PIZZUTO, P. (2012). *The (controversial) role of the UNESCO WHL Management Plans in promoting sustainable tourism development*, in «Journal of Policy research in tourism, Leisure and Events», Vol. 4, n.3, pp. 1-28.
- UNESCO (2019). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, Parigi, World Heritage Centre.
- PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo*, Palermo, Kalos.
- PRESCIA, R., TRAPANI, D. (2016). *Rigenerazione urbana, innovazione sociale e cultura del progetto*, Milano, Franco Angeli.
- PRESCIA, R., SCIANNA, A. (2017). *Il patrimonio arabo-normanno: stato delle conoscenze e proposte innovative*, in «Ananke», numero speciale Geores 2017, pp. 88-92.
- SCIMENI, L. (2013). *Le linee guida per la valorizzazione del patrimonio UNESCO. Uno studio dei siti siciliani*, tesi di dottorato, relatore Aurelio Angelini, a.a. 2012-2013.
- TODARO, P. (2014). *Sistemi d'acqua tradizionali siciliani: qanat, ingruttati e pozzi allaccianti nella Piana di Palermo*, in «Geologia dell'Ambiente», n.4, pp. 19-28.
- TOMASELLI, F. (1994). *Il ritorno dei Normanni*, Palermo, Officina Edizioni.
- VAN DER AA, B.J.M. (2005). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Conservation*, Paris, Unesco World Heritage Centre.
- VAN DER AA, B.J.M. (2005). *Preserving the Heritage of Humanity? Obtaining World Heritage Status and the Impacts of Listing*, Amsterdam, Netherlands Organization for Scientific Research.

Sitografia

- CONSIGLIO D'EUROPA (2005), <https://www.coe.int/it/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>, (luglio 2020)
- ICOMOS (2008), https://www.icomos.org/charters/interpretation_e.pdf, (luglio 2020)
- Dichiarazione UNESCO Nara (1994), <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>, (luglio 2020)
- Linee Guida Operative (2017), <http://unesclub.blob.core.windows.net/pdf/UploadCKEditor/operational%20guidelines%20whc.pdf>, (luglio 2020)
- PdG (2018), http://arabonormannaunesco.it/wp-content/uploads/2019/01/Piano-di-Gestione_Palermo-arabo-normanna-e-le-Cattedrali-di-Cefal%C3%B9-e-Monreale.pdf, (luglio 2020)
- Palermo Arabo Normanna-Fondazione UNESCO, <http://arabonormannaunesco.it/risorse>, (luglio 2020)

Siti e paesaggi culturali campani della World Heritage List

World Heritage List sites and cultural landscapes of Campania

CLAUDIA AVETA

Università di Napoli Federico II

Abstract

Tra i paesaggi italiani inseriti nella World Heritage List vi sono una serie di centri in Campania caratterizzati da veri e propri capolavori artistici ed architettonici come Amalfi e Ravello in 'Costiera Amalfitana' o le città di Paestum e Velia in 'Cilento, Vallo di Diano, le aree archeologiche di Paestum e Velia e Certosa di Padula', inseriti in siti di straordinario valore paesaggistico.

Il confronto tra alcuni esempi può risultare utile per capire quali politiche, siano o meno state adottate, e quali proposte possono essere avanzate per migliorarne la tutela, il restauro, la valorizzazione anche in relazione all'efficacia dei Piani di Gestione.

Among the italian landscapes included in the World Heritage List there are a number of centers in Campania characterized by real artistic and architectural masterpieces such as Amalfi and Ravello on the 'Amalfi Coast' or the cities of Paestum and Velia in 'Cilento, Vallo di Diano, the archaeological areas of Paestum and Velia and Certosa di Padula', included in sites of exceptional landscape value.

The comparison between some examples can be useful to understand which policies have been adopted or not, and which proposals can be put forward to improve the protection, restoration, enhancement also in relation to the effectiveness of the Management Plans.

Keywords

Campania, città d'arte, paesaggi culturali.

Campania, art cities, cultural landscapes.

Introduzione

L'impegno internazionale per la protezione del patrimonio culturale si è diffuso già a partire dalla fine del XIX secolo a fronte delle numerose trasformazioni urbane con danni al patrimonio culturale fino ad una importante tappa, costituita dalla istituzione dell'Unesco (1946). Nel 1972 venne stipulata la Convenzione sulla Protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale, fondamento della *World Heritage List*. Come è noto, la Convenzione descrive, agli artt. 1 e 2, le caratteristiche del patrimonio culturale e naturale che può essere iscritto all'interno del suddetto elenco e specifica l'impegno degli Stati membri ad assicurarne l'identificazione, la protezione, la conservazione, la valorizzazione e la trasmissione alle generazioni future del patrimonio culturale e naturale di rilevante importanza posto nel proprio territorio [Sodano 2016].

L'obiettivo principale della Convenzione è dichiarato all'interno delle *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, che forniscono informazioni utili per l'interpretazione e l'applicazione dei principi espressi dallo stesso documento. Questo, approvato nel 1972, si fonda sul principio del valore universale ed eccezionale (*Outstanding Universal Value*); nei primi anni, la selezione dei siti comprendeva realtà molto particolari,

mentre il progressivo ampliamento della Lista ha modificato il criterio di valutazione dei migliori esempi di determinate categorie di patrimonio, individuate dall'Unesco. Oltre al valore universale ed eccezionale un sito per far parte del Patrimonio dell'Umanità deve soddisfare altri due requisiti: quello dell'autenticità (riferito al patrimonio culturale) e quello dell'integrità. In Italia, tra i siti iscritti nella Lista si ritrovano sia nuclei storici di città d'arte, sia ambienti urbani e paesaggistici.

1. Il paesaggio culturale come categoria di patrimonio

Nel 1992, anno in cui si tenne a Rio de Janeiro il primo *Summit della Terra*, il *World Heritage Committee*, sulla base del lavoro di un gruppo di esperti provenienti da ogni continente, adottò la categoria dei paesaggi culturali, la cui complessità emerge dalla stessa definizione: «I paesaggi culturali rappresentano il 'lavoro combinato della natura e dell'uomo' designato nell'articolo 1 della Convenzione. Essi illustrano l'evoluzione della società umana e dei suoi insediamenti nel tempo, sotto l'influenza dei vincoli fisici e/o delle opportunità presentate dal loro ambiente naturale e delle forze sociali, economiche e culturali, sia esterne che interne»¹. È utile ricordare che le categorie di paesaggio culturale previste all'interno delle *Linee guida operative per l'implementazione della Convenzione del Patrimonio Mondiale* sono tre: il paesaggio creato intenzionalmente dall'uomo, ovvero i giardini e i parchi realizzati per ragioni estetiche; il paesaggio organicamente evoluto; il paesaggio culturale associativo, quello cioè che presenta forti associazioni religiose, artistiche o culturali con l'elemento naturale. La seconda categoria è suddivisa in due sub-categorie del paesaggio «relitto» o fossile, nel quale il processo evolutivo si è concluso in un momento qualsiasi del passato e del paesaggio in trasformazione continua, che ha ancora un ruolo nella società per il suo legame con lo stile di vita tradizionale e nel quale il processo evolutivo è ancora in corso. Nel Summit di Rio sono stati anche modificati i dieci criteri dell'*Outstanding Universal Value*, inserendo al loro interno specifici riferimenti al paesaggio; rendendo, però, particolarmente complessa l'applicazione dei principi di autenticità ed integrità.

Di grande rilievo poi è la firma, nel 2000, e la successiva ratifica, della Convenzione Europea del Paesaggio, che, all'art. 1 definisce il paesaggio come: «... una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» [Gurrieri 2011].

Le citate evoluzioni culturali internazionali vanno relazionate con l'esplicitazione del concetto di ambiente che ha condizionato in modo determinante la definizione dei principi scientifici nel campo disciplinare del restauro e, conseguentemente, l'oggetto stesso della tutela [Pane 1967, 15]. Roberto Pane fu tra coloro che hanno intuito l'importanza della 'questione ambientale' e che hanno intensamente sottolineato la pressante necessità di tutelare il territorio antropizzato e non, evidenziando le istanze correlate, sia di tipo urbanistico che ecologico [Pane 1967, 84]. Egli, come è ben noto, è stato, insieme a Piero Gazzola, tra i promotori della Carta di Venezia del 1964, che all'art. 1 estese il concetto di bene culturale dal singolo monumento all'«ambiente urbano o paesistico»: tale documento si colloca a valle di un lungo dibattito partito nell'immediato dopoguerra in ambito culturale e letterario [Giusti-Romeo 2010, 5-22].

Pane, nei suoi scritti, ha assegnato al termine 'ambiente' un significato molto ampio, successivamente attribuito al paesaggio ed ha contribuito all'inserimento della tutela del paesaggio all'interno della pianificazione territoriale [Pane 1980, 243-244; Pane 1987, 369-380].

¹ <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (luglio 2019), p. 20.

Dopo le determinanti definizioni di Rosario Assunto sul paesaggio [Assunto 1976], in tempi più recenti, Carlo Tosco, nel suo volume del 2009, ha rilevato che: «... il paesaggio possa essere inteso come ‘forma del territorio’» [Tosco 2009, 3] e che «il territorio viene inteso semplicemente come porzione di superficie terrestre, che costituisce la base materiale del paesaggio: un medesimo territorio quindi può presentare paesaggi diversi nel corso della sua storia» [Tosco 2009, 3-4]. Anche Francesco Gurrieri, dopo aver definito il paesaggio ed il territorio, riconosce nel ‘restauro del paesaggio’ quel «complesso di operazioni coerenti, progettate e programmate su una parte omogenea di territorio, finalizzate al recupero dei valori culturali per tramandarne l’esistenza» [Gurrieri 2011, 34].

Emerge, dunque, che la categoria dei paesaggi culturali ha connotato l’ampliamento della precedente visione di ‘monumenti’: la tutela del patrimonio della World Heritage List li considera parti integranti di sistemi ecologici e culturali più ampi.

2. I siti ‘Costiera Amalfitana’ e ‘Cilento, Vallo di Diano, aree archeologiche di Paestum e Velia e Certosa di Padula’ e i Piani di Gestione

Le *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (il cui ultimo aggiornamento è del 2019) prevedono che ogni sito iscritto nella World Heritage List debba essere corredato da un Piano di Gestione o altro sistema di gestione documentato che deve specificare come conservare il valore universale eccezionale attraverso mezzi partecipativi². Secondo tali *Linee guida*, i contenuti del Piano di Gestione consistono in: una comprensione approfondita e condivisa della località o area, dei suoi valori universali, nazionali e locali e del suo contesto socio-ecologico da parte di tutte le parti interessate, comprese le comunità locali e le popolazioni autoctone; il rispetto della diversità, dell’equità, dell’uguaglianza di genere e dei diritti umani e l’uso della pianificazione inclusiva e partecipativa e dei processi di consultazione delle parti interessate; un ciclo di pianificazione, attuazione, monitoraggio, valutazione e feedback; una valutazione delle vulnerabilità del sito a pressioni e cambiamenti sociali, economici, ambientali e di altro tipo, inclusi disastri e cambiamenti climatici, nonché il monitoraggio degli impatti delle tendenze e degli interventi proposti; lo sviluppo di meccanismi per il coinvolgimento e il coordinamento delle varie attività tra i diversi partner e parti interessate; l’assegnazione delle risorse necessarie; lo sviluppo delle capacità; una descrizione responsabile e trasparente di come funziona il sistema di gestione. Dunque, il Piano di Gestione deve considerare le fasi di conoscenza, conservazione e valorizzazione delle risorse che descrivono, da un lato, parti di definizione del Piano stesso, e dall’altro, costituiscono momenti attuativi del documento.

Il Piano di Gestione rappresenta, quindi, un modello di amministrazione delle risorse di carattere storico, culturale e ambientale, utili per orientare le scelte della pianificazione urbanistica ed economica dell’area, individuando i corretti indirizzi di conoscenza, conservazione e valorizzazione correlati allo sviluppo delle risorse che caratterizzano un determinato territorio.

Orbene, per dibattere in tema di Piani di Gestione applicati a specifiche realtà campane qui ci si riferisce ad alcuni dei paesaggi che appartengono alla World Heritage List, inseriti nella categoria ‘patrimonio culturale’ che comprendono anche una vasta quantità di centri caratterizzati da notevoli capolavori artistici ed architettonici come Amalfi e Ravello in ‘Costiera Amalfitana’ o le due importanti città classiche di Paestum e Velia in ‘Cilento, Vallo di Diano, aree archeologiche di Paestum e Velia e Certosa di Padula’.

² <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (luglio 2019).

CLAUDIA AVETA

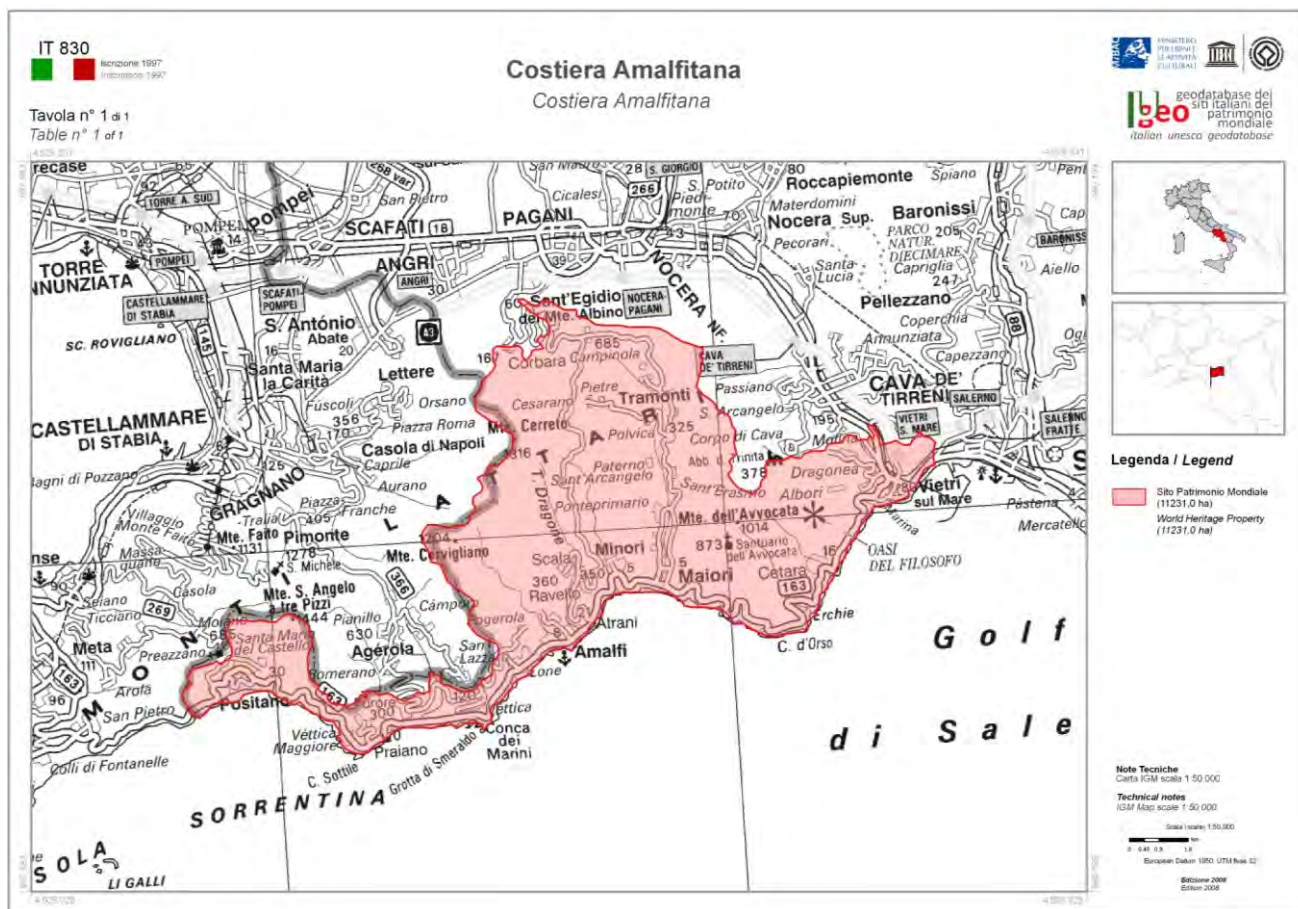


1: Il paesaggio culturale della Costiera Amalfitana (<https://whc.unesco.org/en/list/830/>).

La costiera amalfitana, definita da Roberto Pane «luminosa ed arsa nella chiarezza delle rocce anfrattuose, nel bianco intonaco delle case arrampicate in avventurose scenografie onde sfruttare il minimo spazio pianeggiante» [Pane 1955, 31], si trova nell'area a sud di Napoli ed è caratterizzata da rilevanti bellezze naturali, come i terrazzamenti agricoli e le rocce calcaree frastagliate a picco sul mare, e da cittadine di notevole valore architettonico e artistico, tra le quali Amalfi e Ravello. Il sito è stato iscritto nella World Heritage List nel 1997 nella categoria 'cultural landscape' in quanto «è un mirabile esempio di paesaggio mediterraneo di eccezionale valore scenico naturale e culturale, risultato della sua spettacolare orografia e dell'evoluzione storica» (criteri ii, iv, v) e comprende ben dodici comuni.

L'elaborazione del Piano di Gestione del sito Unesco 'Costiera Amalfitana', pubblicato nel 2019, si è concretizzata grazie all'azione della Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storico-Artistici ed Etnoantropologici di Avellino e Salerno e la Comunità Montana Penisola Amalfitana. Tale documento individua dieci obiettivi strategici da conseguire con trentasei azioni ciascuna comprendente vari interventi, per un totale di sessantasei, per ciascuno dei quali è stata elaborata una specifica scheda.

La disciplina paesaggistica dell'area è contraddistinta dal Piano Urbanistico Territoriale della Penisola Sorrentino-Amalfitana (PUT redatto nei primi anni Settanta da un gruppo di studio coordinato da Roberto Pane e Luigi Piccinato ed approvato con L.R. 27/6/87 n. 35 e revisionato nel 2018) e dal Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale della Provincia di Salerno (PTCP del 2012): in entrambi gli strumenti urbanistici l'entità e la qualità degli interventi sono definite sulla base del 'pregio' dei paesaggi e l'intero territorio Unesco 'Costiera Amalfitana' è inserito in un'unica Unità di Paesaggio (Costiera Amalfitana – Monti Lattari). Né nel PUT né nel PTCP vengono indicati i criteri con cui le Unità di Paesaggio



2: Perimetro Unesco 'Costiera Amalfitana' – 2015 (https://whc.unesco.org/en/list/830/multiple=1&unique_number=979).

vanno individuate e delimitate: in particolare in 'Costiera Amalfitana' si alternano Unità di Paesaggio caratterizzate da terrazzamenti estesi e centri urbani molto compatti (Amalfi, Atrani, Minori, Positano, Ravello, Vietri sul mare), altre nelle quali il territorio è ancora poco modificato, con falesie e pendii ricoperti da macchia mediterranea, con insediamenti sparsi (Conca dei Marini, Furore, Praiano) ed ancora alcune segnate da boschi, coltivi vari e piccoli nuclei insediativi (Corbara, Scala, Tramonti). Considerati tali presupposti normativi, integrare gli strumenti urbanistici di vario livello con norme che permettano di valutare gli interventi in rapporto alle Unità di Paesaggio in cui si collocano, è l'obiettivo propedeutico del Piano di Gestione del sito Unesco 'Costiera Amalfitana'.

Tale Piano è correttamente finalizzato a riattivare il processo di trasformazione del territorio per adattarlo ai bisogni in evoluzione della comunità locale in un contesto in cui ogni piccola insenatura è occupata da un centro abitato di diversa importanza, riferimento per l'ambiente circostante.

Gli obiettivi strategici del Piano risultano i seguenti: la definizione di una struttura di governance e di strumenti di governo efficaci per l'evoluzione compatibile del sistema; l'incremento della conoscenza del sito da parte della comunità locale; il recupero dei saperi a supporto dell'adattamento compatibile del territorio; l'aumento della redditività delle attività agricole costitutive del paesaggio; il riequilibrio tra le attività produttive; l'integrazione

dell'offerta turistica; il miglioramento della qualità della vita; la tutela e valorizzazione del paesaggio consolidato; il recupero del paesaggio degradato; la produzione di nuovo paesaggio di qualità. Tale ultimo obiettivo potrebbe avere un importante punto di riferimento nella Legge sulla Qualità dell'architettura, approvata dalla Regione Campania (L.R. 11 novembre 2019 n. 19 e le recenti Linee Guida con Delibera della Giunta Regionale n. 399 del 28 luglio 2020). Nel Piano di Gestione, la tutela, il restauro e la protezione del paesaggio viene perseguito attraverso quattro azioni: la tutela degli ambienti antropici e naturali, con il miglioramento della conservazione e gestione della biodiversità terrestre e il supporto al percorso di candidatura MAB (Man and the Biosphere) della Costiera Amalfitana; la valorizzazione degli elementi minori del patrimonio culturale e naturale (acquedotti antichi, mulini, grotte, siti rupestri, edicole votive, geotopi, biotopi) attraverso il progetto 'La Costiera Altra'; la mitigazione sostenibile del rischio, con l'incremento della resilienza del territorio rispetto ai disastri naturali, il mantenimento e il recupero delle condizioni di naturalità, la prevenzione degli incendi e dei rischi naturali a rapido innesco (frane, alluvioni); il supporto alle attività agricole attraverso la valorizzazione delle tradizioni etnobotaniche della Costiera, concorsi per giardini ed orti, tradizionali ed innovativi.

Il Piano, secondo Pettenati, «ambisce a suggerire tentativi di riequilibrio del sistema economico, sociale e culturale produttore di paesaggio culturale, pur nella consapevolezza [...] delle mutate condizioni di contesto» [Pettenati 2019, 185]; Ferrigni, tra gli estensori del Piano di Gestione, sostiene che «riattivare il processo di trasformazione compatibile [...] richiede una netta differenziazione delle norme di tutela: i manufatti correnti devono rispettare le 'regole' del contesto in cui si inseriscono, i manufatti singolari vanno invece progettati per farne elementi forti del paesaggio» [Ferrigni 2019, 47]: posizione che sembra evocare il valore di un'opera architettonica straordinaria come l'auditorium di Oscar Niemeyer a Ravello.

Le azioni previste nel Piano mirano a fornire soluzioni per mantenere in vita il paesaggio vivente 'Costiera amalfitana' minacciato nella sua particolare bellezza a causa dell'abusivismo edilizio; aspetti evidenziati fin dagli anni Settanta del secolo scorso da Roberto Pane che auspicava una «visione unitaria e sincrona della tutela ecologica, della migliore qualificazione turistica e della difesa dei beni culturali» [Pane 1973, 72] sostenendo l'inserimento del restauro urbanistico nella pianificazione locale ed affermando la «necessità di una pianificata ristrutturazione ambientale dei centri antichi minori» [Pane 1973, 74]. Concetti ribaditi anche nel citato *Piano Territoriale di Coordinamento* nel quale Pane segnalava che «per ricomporre l'unità storica e sociale dell'area Sorrentino-Amalfitana è indispensabile esaltarne la vocazione agricola e nel contempo qualificarne, in senso storico-culturale, quella turistica» [Regione Campania 1977, 16].

Un altro sito di significativa valenza presente nella Lista è quello del Cilento, territorio che si affaccia sulla costa compresa tra il golfo di Salerno e il golfo di Policastro. È un paesaggio culturale di straordinario valore con testimonianze di insediamenti molto antichi e, rispetto ad altri siti italiani nella World Heritage List, è costituito da un'area molto vasta che comprende ben ottanta comuni ed otto Comunità Montane. Il sito *Parco Nazionale del Cilento e del Vallo di Diano con i siti archeologici di Paestum e Velia e la Certosa di Padula* è stato iscritto nella Lista del Patrimonio Mondiale Unesco nel 1998, e rientra nella categoria dei siti misti, culturale (criteri iii, iv e v) e naturale (criteri ii, iii e iv). Le parti escluse dal perimetro del Parco sono quelle dell'area archeologica di Paestum e quelle della Certosa di S. Lorenzo a Padula: sui siti di Paestum ed Elea-Velia insiste il vincolo archeologico e sulla Certosa di Padula quello storico-architettonico.

Nell'introduzione metodologica del Piano si segnala che il Parco del Cilento non viene



3. Cartografia del Parco Nazionale del Cilento (<http://www.cilentoediano.it/it/world-heritage>).

considerato come semplice contenitore di singole risorse naturali o culturali «ma come sistema complesso di terre, 'paesaggio vivente, crocevia millenario di popoli e civiltà', inconfondibilmente caratterizzato dall'equilibrata ed armonica fusione antropico-naturale prodottasi nel corso del tempo e secondo un 'progetto implicito' di lunghissimo periodo»³.

Nell'area cilentana vige dal 1997 il Piano Territoriale Paesistico del Cilento Costiero, con valenza di Piano Territoriale. Il Piano individua all'interno del territorio diverse zone (ambiti di conservazione integrale; ambiti di conservazione integrata del paesaggio agricolo; ambiti urbani, ambiti portuali), per ciascuna delle quali vengono indicate norme di tutela molto dettagliate. Per quanto riguarda le risorse culturali, le strategie di valorizzazione del sistema dei beni culturali si articolano in indicazioni generali, come il recupero e la valorizzazione dei centri e dei nuclei storici urbani e rurali e, in azioni più puntuali, riferite a specifici itinerari culturali, siti archeologici o complessi monumentali.

Il Piano di Gestione si articola in diversi Piani di azione inerenti la conoscenza; la conservazione e la tutela; la valorizzazione culturale ed economica; la promozione, formazione e comunicazione; il monitoraggio.

L'importanza del paesaggio per la gestione di un'area protetta caratterizzata da un territorio tanto antropizzato emerge dagli obiettivi indicati nel Piano del Parco: potenziare il ruolo internazionale del Parco; perseguire politiche di conservazione basate sull'idea di uno

³ http://www.cilentoediano.it/sites/default/files/pdg_unesco_parco_del_cilento_finale.pdf (marzo 2012), p. 5.

sviluppo co-evolutivo, che comprendono «la salvaguardia e l'arricchimento del patrimonio di valori storici, antropologici, sociali e culturali e del significato del paesaggio per le culture locali»⁴ nonché la «piena efficienza funzionale, strutturale e dinamica dei sistemi ambientali»⁵; valorizzare le identità locali, le risorse, i sistemi ambientali, i paesaggi e le culture locali; promuovere una «gestione cosciente» delle risorse ambientali, fondata sulla conoscenza e su una manutenzione efficace del patrimonio paesistico-ambientale. Il Piano individua quattro assi strategici per ciascuno dei quali vengono individuati una serie di obiettivi specifici rivolti direttamente o indirettamente alla tutela e al ripristino del paesaggio. In tema di relazioni tra le politiche di gestione dei siti Unesco e gli strumenti ordinari di governo del territorio, il Parco ha affiancato al proprio Piano uno specifico Piano del Paesaggio in stretta relazione con il Piano di Gestione del sito.

Il Piano del Parco si fonda sulla necessità di integrare protezione dell'ambiente, gestione e tutela del paesaggio e sviluppo del territorio, considerando la valorizzazione del paesaggio, resa più efficace dal riconoscimento Unesco: «L'ipotesi su cui si aggregano le strategie sviluppate nel Piano è che la valorizzazione paesistica ed ambientale del Parco – in quanto 'paesaggio naturale' e 'paesaggio culturale' e quindi risorsa di rilevanza mondiale, secondo il riconoscimento dell'Unesco – possa aprire la strada a forme significative di sviluppo sostenibile per l'intero territorio cilentano, ribaltando progressivamente le tendenze all'emarginazione, alla stagnazione ed al declino registrate nelle aree interne, aprendo prospettive occupazionali, consentendo alle popolazioni locali di continuare a prendersi cura del loro territorio e di riaffermare le proprie identità e le proprie culture»⁶.

Il mutamento continuo dei bisogni e delle esigenze della società ha determinato la necessità di elaborare Piani di Gestione flessibili, capaci di adeguarsi agli interventi di trasformazione del territorio ed agli strumenti urbanistici.

C'è da notare una differenza sostanziale tra l'area 'Costiera amalfitana' e 'Cilento, Vallo di Diano, aree archeologiche di Paestum e Velia e Certosa di Padula'. Nel primo caso, infatti, la strumentazione urbanistica, dopo anni di inerzia ed immobilismo, è stata solo recentemente revisionata: dunque nel 1997, anno in cui l'area viene inserita nella World Heritage List, gli strumenti di pianificazione erano ancora quelli degli anni Ottanta, in particolare il PUT.

Alla fine del 2018 la Commissione Urbanistica del Consiglio Regionale della Campania ha approvato il Disegno di Legge di Semplificazione in materia di Governo del Territorio che recepisce le principali proposte di modifica e aggiornamento del Piano Urbanistico Territoriale consistenti in: mutamento di destinazione d'uso tra differenti categorie d'uso terziarie; restauro conservativo degli edifici ed il loro consolidamento statico; manutenzione ordinaria e straordinaria degli edifici e demolizione e ricostruzione, o ripristino, di edifici preesistenti con modifica di sagoma. Tale revisione del PUT comprende le disposizioni nazionali in vigore da anni (D.P.R. 380 del 2001 e Codice BB.CC. d.lgs. 42/2004).

Differentemente nel sito 'Cilento, Vallo di Diano, aree archeologiche di Paestum e Velia e Certosa di Padula' la pianificazione urbanistica, almeno quella del Piano del Parco, è stata elaborata di pari passo con la redazione del Piano di Gestione.

Al fine di garantire la coerenza degli strumenti di pianificazione territoriale provinciale, in attuazione della legge regionale n. 16/2004, la Regione ha approvato con legge regionale n. 13/2008 il Piano Territoriale Regionale, in armonia con gli obiettivi fissati dalla

⁴ <http://www.cilentoediano.it/it/piano-del-parco> (all. 1 Deliberazione n 617 – Regione Campania – Giunta Regionale – Seduta del 13 aprile 2007), p. 13.

⁵ Ibidem, p. 12.

⁶ Ibidem, p. 122.



4: Vista dall'alto del Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni (<http://www.cilentoediano.it/it/world-heritage>).

programmazione statale e coerentemente con i contenuti della programmazione socio-economica regionale.

C'è anche da ricordare che, con le *Linee guida per il paesaggio in Campania* (2008) – parte integrante del Piano Territoriale Regionale – la Regione applicava all'intero suo territorio i principi della Convenzione Europea del Paesaggio, definendo contemporaneamente il quadro di riferimento unitario della pianificazione paesaggistica regionale.

Il Piano Territoriale Regionale intende passare da una forma di pianificazione paesistica di tipo settoriale ad una integrata nella pianificazione territoriale e in tutte le altre forme di piani e di programmi che incidono sul territorio, al fine di includere al loro interno gli obiettivi legati alla gestione del paesaggio, ivi comprese le azioni di conservazione, di recupero e di trasformazione. In tal senso vengono rafforzati i rapporti tra politiche di tutela paesistica e di valorizzazione, richiamate dalla Convenzione Europea del Paesaggio e dal decreto legislativo n. 42/2004 s.m.i.

In questa prospettiva è inserita la scelta di collegare la tutela del paesaggio alla protezione della natura attraverso la costruzione della rete ecologica regionale, nel momento in cui, con il nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, la salvaguardia dei beni paesaggistici entra a pieno titolo nella tutela del patrimonio culturale. Attuare la pianificazione paesistica anche attraverso la costruzione della rete ecologica regionale ha lo scopo di contribuire al superamento della concezione del paesaggio come singolo bene immobile tutelato dalla legge, per passare ad una interpretazione del paesaggio come patrimonio costituito dal complesso

| LE RISORSE NATURALI/CULTURALI/PAESAGGIO CULTURALE | | | |
|---|---|--------------------|--|
| Punti di Forza | | Punti di debolezza | |
| - | elevatissima eterogeneità e varietà morfologica, naturalistica e paesaggistica (biodiversità e geodiversità) | - | assenza di un'immagine d'insieme del Sito e del suo paesaggio culturale verso l'esterno |
| - | altissima qualità naturalistica e ambientale, in particolare nelle aree interne | - | carente percezione da parte della popolazione locale del valore, anche economico, del capitale naturale e del paesaggio. |
| - | presenza di siti archeologici e storico-artistici di eccellenza e di una rete diffusa di siti di grande interesse | - | eccessiva e disordinata espansione edilizia sulla fascia costiera |
| - | presenza di insiemi di beni (Torri costiere, castelli, conventi, borghi antichi e/o vetusti, santuari) che disegnano sistemi dotati di identità culturale e storica molto forte che attraversano "trasversalmente" il sito. | - | intenso processo di erosione costiera |
| - | scarsa pressione insediativa e trasformativa nelle aree interne | - | fenomeni di abusivismo edilizio diffusi |
| - | presenza di un vasto sistema di vincoli e tutele sull'area del Sito | - | basse qualità edilizia e paesaggistica delle aree di recente espansione |
| - | pluriennali attività di gestione del territorio dell'Ente Parco PNCVD nella direzione delle tutela del patrimonio naturale e culturale del Sito | - | presenza di aree di degrado ambientale e paesaggistico lungo la fascia costiera, in particolare alle foci dei fiumi. |
| | | - | assenza di un approccio e di una sensibilità paesaggistica da parte delle amministrazioni comunali. |
| | | - | scarsa attenzione alla manutenzione ordinaria, ed in alcuni casi all'igiene urbana soprattutto nei comuni costieri |
| | | - | mancato coordinamento delle iniziative di pianificazione, valorizzazione e promozione culturale del Sito (frammentazione e inefficacia delle iniziative) |
| | | - | mancata efficacia degli strumenti di tutela presenti sul territorio |
| | | - | carenza di segnaletica per la fruizione e la mobilità all'interno del Sito |

5: *Analisi SWOT, Piano di Gestione sito Unesco 'Cilento, Vallo di Diano, aree archeologiche di Paestum e Velia e Certosa di Padula', p. 144*
 (http://www.cilentoediano.it/sites/default/files/pdg_unesco_parco_del_cilento_finale.pdf).

organico di elementi culturali, sociali e naturali che l'ambiente ha accumulato nel tempo. Inoltre, con la delibera di Giunta n. 3016 del 15 giugno 2001 è stato stabilito che il Piano Territoriale Regionale sarebbe stato finalizzato anche alla sostituzione dei Piani Territoriali Paesistici vigenti, nonché del PUT della penisola sorrentino-amalfitana. Dunque, oltre alla differenza tra i piani urbanistici, anche i due Piani di Gestione esaminati hanno caratteristiche molto diverse. La redazione di quello relativo al Cilento risulta strettamente integrata alle dinamiche di pianificazione territoriale in atto in quel territorio, almeno per quanto riguarda le azioni del Parco Nazionale; quello del sito Unesco Costiera Amalfitana è una proposta scientifica sulla gestione del paesaggio, più che uno strumento di inquadramento strategico che ambisce ad influire, in maniera incisiva ed in un orizzonte temporale prossimo, sugli strumenti urbanistici in vigore sul territorio.

Conclusioni

Alcuni esempi di Piani di Gestione in ambito internazionale, precedenti agli anni Novanta del secolo scorso, comprendevano solo elementi di tutela passiva o di gestione intesa come semplice guida amministrativa dei siti. I recenti dibattiti e documenti internazionali come quelli di Nara sull'autenticità (1994), quello dello Zimbabwe (Victoria Falls - 2003) per la protezione

del patrimonio immateriale intorno ai siti della World Heritage List, la Dichiarazione di Yamato (2004), in cui l'Unesco definisce l'approccio integrato per la salvaguardia del patrimonio culturale mondiale materiale ed immateriale e il Memorandum di Vienna (2005) con la definizione di paesaggio urbano storico, hanno modificato il significato del Piano di Gestione in sé, non più inteso solo come strumento di tutela e conservazione, ma documento per la valorizzazione culturale ed economica da proporre come volano per un nuovo modello di sviluppo sociale.

Oggi, a seguito della pandemia da Covid 19 che ha imposto una serie di trasformazioni di carattere sociale, economico, politico ed etico, occorre sperare che la situazione attuale migliori e che si verifichi una ripresa economica e sociale che miri a valorizzare l'innovazione tecnologica e le risorse ambientali, coniugando conservazione e sviluppo. In tal senso, lascia ben sperare l'auspicabile approvazione di un nuovo Piano Paesaggistico della Regione Campania, i cui indirizzi sono stati varati dalla Giunta regionale (delibera 560 del 12/11/2019).

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1976). *Paesaggio–Ambiente–Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale*, in «Bollettino CISA», n. XVIII, pp. 45-48.
- GIUSTI, M.A., ROMEO, E. (2010). *Paesaggio: esperienza aperta*, in *Paesaggi culturali*, a cura di M.A. Giusti e E. Romeo, Roma, Aracne editrice, pp. 5-22.
- GURRIERI, F. (2011), *Guasto e restauro del paesaggio. Fenomenologia del guasto. Il Restauro del Paesaggio. La 'Convenzione Europea del Paesaggio'. Il 'Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio'. La 'Relazione Paesaggistica'*. Firenze, Edizioni Polistampa.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la costa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PANE, R. (1967). *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze, La Nuova Italia.
- PANE, R. (1973). *Documento presentato da R. Pane e sottoscritto dalla Commissione della Regione Campania per il Piano territoriale della penisola sorrentina e della costiera amalfitana*, in «RESTAURO», n. 10, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 71-74.
- PANE, R. (1980). *Unità di interventi fra paesaggio vegetale e paesaggio edilizio*, in *Il canto dei tamburi di pietra*, Napoli, Guida ed., pp. 243-244.
- PANE, R. (1987). *Il restauro dei beni ambientali, la Carta di Venezia e l'illusione tecnologica*, in *Attualità e dialettica del restauro*, a cura di M. Civita, Chieti, Zolfanelli, pp. 369-380.
- PETTENATI, G. (2019). *I paesaggi culturali Unesco in Italia*, Milano, Franco Angeli.
- REGIONE CAMPANIA, Assessorato all'Urbanistica e all'Assetto Territoriale, (1977). *Piano Territoriale di Coordinamento e Piano Paesistico dell'area Sorrentino-Amalfitana. Proposta*, Napoli, Giannini.
- SODANO, C. (2016). *Comunicare il paesaggio attraverso le carte internazionali. Dalla World Heritage Convention Unesco alla Convenzione di Faro*, in *Delli Aspetti de Paesi, Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and new Media for Landscape Image*, tomo I, a cura di A. Berrino e A. Buccaro, pp. 1303-1309.
- TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Bari, Laterza.
- Verso la Costiera Antica. Piano di Gestione del sito "Costiera Amalfitana"*, (2019). a cura di F. Ferrigni, Ravello, Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali.

Sitografia

- http://www.cilentoediano.it/sites/default/files/pdg_unesco_parco_del_cilento_finale.pdf (marzo 2012)
- <http://www.cilentoediano.it/it/piano-del-parco> (all. 1 Deliberazione n 617 – Regione Campania – Giunta Regionale – Seduta del 13 aprile 2007)
- <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (luglio 2019)

Città, memorie, restauro. Il palinsesto urbano tra interpretazione e intervento sulle preesistenze

Cities, Memories, restoration. The urban palimpsest between interpretation and intervention on the pre-existing

BIANCA GIOIA MARINO, MARIA ADRIANA GIUSTI

La città, come gli edifici, si presenta come un testo, con visibili, infinite e talvolta impercettibili sovrascritture. Sovrascritture che si articolano in senso orizzontale, ma anche in verticale, interessando profondità al di sotto della città visibile con complessi 'layering' archeologici e di memorie collettive. Le stratificazioni sono state oggetto di attenzione di diverso tipo, a seconda del momento storico-politico e culturale, condizionando teorie e prassi, nonché modalità di intervento di restauro e/o conservazione.

La sessione propone di indagare le relazioni tra la percezione delle stratificazioni a livello urbano e la loro rappresentazione, con un focus su quei casi in cui la registrazione della complessa realtà urbana e l'eterogeneità degli 'strati' hanno orientato, se non influenzato, teorie e prassi di intervento su edifici e brani di città. L'interesse è rivolto a quei contributi e a quelle diverse forme di iconografia, includendo la fotografia, il digitale, il cinema e le forme comunicative di massa che, nel rappresentare e interpretare la città, abbiano colto la ricchezza della stratificazione e abbiano influito sulla percezione delle preesistenze nonché su eventuali scelte di campo e di intervento.

The city, as the buildings, could be considered as a script, with infinite, tangible, and sometime imperceptible overwriting. Such overwriting can horizontally or vertically mark the city, creating complex layers of archeological and collective memory. The resulting stratifications have been approached differently according to the historical and cultural-political period. This has in turn influenced theories, practice and restoration/conservation techniques.

The session proposes to investigate the relationships between the perception of the urban stratifications and their representation, focusing on the cases where the recognition of the complex urban reality and the strata heterogeneity have influenced and/or directed theories and interventions on buildings and urban areas. In particular, the session addresses different forms of iconography, including photography, digital, cinema and mass media, which, in interpreting and representing the city, have succeeded in portraying the richness of layering and, as a result, have impacted the perception of pre-existing realities and the potential practical intervention choices.

I palinsesti dell'edificio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: un approccio transdisciplinare per la conoscenza del patrimonio*

The palimpsests of the building of the National Archaeological Museum of Naples: a transdisciplinary approach for the knowledge of the heritage

BIANCA GIOIA MARINO*, AMANDA PIEZZO**

*Università di Napoli Federico II

**Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abstract

L'edificio oggi sede del Museo Archeologico Nazionale di Napoli è stato nel tempo oggetto di complesse dinamiche di trasformazione, connotate da una continua sovrascrittura sul testo architettonico, secondo una logica sostanzialmente additiva, interagendo con il contesto urbano e sociale e generando una fitta rete di relazioni materiali e immateriali tra edificio e città.

Il contributo affronta un possibile approccio transdisciplinare per la lettura dei contenuti materiali e intangibili dell'edificio.

The building of the National Archaeological Museum of Naples has been over time subjected to complex dynamics of transformation. These has been characterized by a particular layering, according to a essentially additive logic, interacting with the urban and social context and generating a dense network of material and immaterial relationships between the building and the city.

The contribution deals with a possible transdisciplinary approach for the reading of the material and intangible contents of the building.

Keywords

Museo Archeologico Nazionale Napoli, restauro, interpretazione del patrimonio.

National Archeological Museum Naples, restoration, heritage interpretation.

Introduzione. Il Museo Archeologico Nazionale: un hub di storie

Ricerche pregresse e quelle recentemente avviate sull'edificio che ha accolto per molti anni, nei secoli scorsi, la sede dello *Studium* fondato e voluto a Napoli, nel 1224, da Federico II di Svevia per formare la classe dirigente dello Stato [de Seta 2018, 13-31], confermano l'attuale Museo Archeologico Nazionale di Napoli un'architettura complessa di significative e articolate valenze: pochi edifici custodiscono testimonianze materiali della storia urbana e culturale in modo così intrecciato con la storia sociale, non solo partenopea ma anche europea, data la particolare destinazione dell'edificio che, dal 1777 per volere di Ferdinando IV di Borbone, si intese trasformare in museo.

Certamente non costituisce un evento raro per gli edifici, in particolar modo quelli pubblici, il cambiamento della destinazione d'uso e, dunque, è nondimeno comune la circostanza per cui le architetture, in specie per quelle di grande dimensione, manifestino materialmente le trasformazioni epocali, spesso con l'avvicendamento di momenti di tramonto e/o di rinascita di

* Il presente contributo è frutto del lavoro condiviso delle autrici. Bianca Gioia Marino è autrice de *Introduzione: il Museo Archeologico Nazionale: un hub di storie*; Amanda Piezzo è autrice delle *Trasformazioni e assetti dell'edificio e i caratteri di un tessuto urbano*. Di entrambe è il paragrafo *Quali palinsesti: questioni aperte per la conoscenza del patrimonio*.

nuove e diverse fasi storiche e civili; ma la storia architettonica dell'edificio del MANN esprime, con le sue alterne vicende, con le sue accumulazioni di oggetti e con le costanti trasformazioni edilizie per accogliere l'infinito materiale della storia millenaria che ha popolato il territorio intorno alla baia partenopea, un particolare *hub* di storie. L'edificio, posto in un punto nevralgico della città contemporanea, attraverso il palinsesto di accadimenti invernati nei suoi spazi e nella sua tettonica, rappresenta dunque un'entità dove aspetti intangibili si integrano e interagiscono con quelli materiali, andando a definire una stratificazione di identità che mette qualsiasi intervento sull'edificio di fronte ad una specifica complessità delle scelte da operare.

Il contributo dunque che qui si presenta ha l'intenzione di mettere in luce alcuni passaggi e qualche aspetto valoriale dell'ex Palazzo de' Regi Studi che possano condurre ad alcune considerazioni di merito sul tema dell'interpretazione delle preesistenze e sul relativo approccio alle questioni di restauro, ovvero quella serie di interventi di progetto che si inseriscono in una realtà fisica ad alto gradiente di complessità, e che devono preliminarmente ed obbligatoriamente confrontarsi con le stratificazioni di materia e di senso.

Se si passa in rassegna la serie copiosissima dei progetti che hanno interessato la fabbrica e se si ricomponi il mosaico degli eventi che ne hanno configurato l'immagine attuale, ne viene fuori una ricca stratificazione, sulla quale si sono sovrascritte partiture testuali con particolari interazioni con i progetti nel corso del tempo redatti – e sempre in parte realizzati –, dove ogni parte dell'edificio è la continuazione di una precedente configurazione, con declinazioni diverse, ma cercando di adeguarsi ad una logica compositiva, seppure in una condizione culturale e di utilizzo differenti [De Caro 2005].

Si ripercorrono, con il ricorso ad una consistente quanto necessaria operazione di sintesi, le principali fasi di trasformazione dell'edificio, oggetto di un'elaborata serie di studi che ne hanno via via nel corso degli anni approfondito particolari aspetti, nonché oggetto della ricerca succitata che, nell'ambito dell'accordo quadro tra il Dipartimento di Architettura ed il MANN, ha come obiettivo quello di uno studio a più dimensioni della fabbrica per orientare programmi di intervento di conservazione e valorizzazione.

1. Trasformazioni e assetti dell'edificio e i caratteri di un tessuto urbano

Le mutazioni che si sono avvicinate nel tessuto urbano gravitante intorno al grande edificio oggi sede del Museo Archeologico Nazionale di Napoli hanno sostanzialmente capovolto la particolare posizione rispetto alla città che la fabbrica, a cominciare dal suo primo impianto, fuori le mura vicereali, ha nel tempo assunto e assume tuttora. La sua stessa condizione pressoché *liminare*, ai piedi del rilievo collinare del complesso dei Teresiani, si è trasformata in un'altra di estrema centralità, ormai più che consolidata, e tuttavia con persistenti questioni irrisolte dal punto di vista di una migliore fruizione dell'intera area comprendente la Galleria Principe di Napoli – importante asse di connessione con il contesto ottocentesco 'borghese', con l'Accademia di Belle Arti e il teatro Bellini, tutto facente parte di un quartiere Museo oggetto di molteplici progetti [De Franciscis 1977; Buccaro 1985; Rossi 2010]. L'area di sedime dell'edificio, dunque, giace in un punto orograficamente particolare: originariamente corrispondente all'innesto tra il vallone di via Salvator Rosa e il fossato della murazione settentrionale di età greca, tale area *extra moenia* costituì per secoli l'interfaccia tra la città antica e il paesaggio circostante, caratterizzato anche dalla vasta zona cimiteriale corrispondente all'attuale borgo dei Vergini [Buccaro, 1991]. Una linea quasi di confine tra la *città dei vivi* e la *città dei morti* [Calvino 1972, 109-110], la cui presenza ritornerà anche in occasione degli innumerevoli lavori che hanno riguardato la fabbrica, e precisamente quando nel 1810, nel corso dei lavori di ampliamento della cosiddetta 'vanella', ovvero lo spazio posto a nord dell'edificio a ridosso dell'altura di Santa Teresa,



1: Antico sepolcreto rinvenuto nel corso dei lavori nel giardino dei Padri Teresiani, 1825 circa (da Giustiniani, 1816).

venne rinvenuto un sepolcreto greco [Giustiniani 1816; Zucco 1977, 50-51].

In tale area confluivano, com'è noto, le acque a carattere torrentizio venute dalle colline del Vomero e di Capodimonte, oltre che quelle provenienti dalla valle dei Vergini, che, incanalandosi lungo le attuali via Salvator Rosa e via Santa Teresa degli Scalzi, si riversavano in corrispondenza del fossato delle mura, ovvero l'attuale piazza Cavour.

La dimensione extraurbana è chiaramente visibile nella veduta di Antoine Lafréry ed Étienne Duperac (1566) e in quella precedente di Carlo Theti (1560): qui all'estremità nord-occidentale delle mura greche, in corrispondenza della porta di Costantinopoli, emerge il sedime dove verranno realizzate, a partire dalla fine del XVI secolo, le prime strutture del futuro museo, a ridosso del fianco tufaceo che delimita l'altura di Santa Teresa. Appare anche evidente come l'area, immediatamente fuori le mura, fosse connotata da zone in cui il paesaggio naturale era intervallato da quello antropizzato degli insediamenti dei borghi. La veduta Lafréry-Duperac offre anche alcuni dati importanti e una chiara lettura del contesto urbano in cui, di lì a poco, sarebbe stato costruito il primo nucleo dell'edificio che, come già ricordato, verrà solo dopo il 1777 destinato a museo.

BIANCA GIOIA MARINO, AMANDA PIEZZO



2: A. Lafrey, Napoli, 1566. Particolare.

Non è precisamente individuabile l'estensione e la prima configurazione della fabbrica che il Viceré di Napoli don Pedro Giron, duca di Ossuna, volle realizzare commissionando a Giovanni Antonio Casali una scuderia. La prima fase costruttiva dell'edificio risale, infatti, al 1585, quando il viceré «decise di costruire una cavallerizza al di fuori della porta di Costantinopoli, essendo la vecchia sede situata nella zona paludosa della Maddalena, presso il Sebeto, divenuta inadeguata» [Zucco 1977, 30]. A tale prima costruzione si attribuisce il portale su via Santa Teresa degli Scalzi, connotato da colonne con rocchi bugnati e capitelli tuscanici, sormontato da iscrizioni e stemmi che ricordano l'originaria destinazione d'uso della fabbrica, nonché le fondazioni su

pilastri e archi poste al di sotto del braccio nord-occidentale dell'edificio [Ceci 1904, 61; [Ceci, 1906]. Le trasformazioni dell'edificio intervenute nei secoli successivi, per quanto abbiano comportato profonde trasformazioni, sia in termini planovolumetrici che in termini di funzioni, si sono configurate con una logica sostanzialmente additiva, che ha lasciato pressoché inalterate le articolazioni planimetriche preesistenti.

Tra il 1612 e il 1616 l'edificio fu interessato dal primo ampliamento: questo si rese necessario per accogliere, in luogo della cavallerizza, la prima vera funzione che ha storicamente connotato l'identità del sito, ovvero i *Regi Studi*, all'epoca ospitati nel convento di San Domenico Maggiore. A tal fine, in affinità con la riforma degli studi sul modello di Salamanca, il Viceré don Pedro Fernandez de Castro, conte di Lemos, affidò il progetto all'architetto romano Giulio Cesare Fontana, il quale, presente a Napoli continuando l'attività del padre Domenico per il Palazzo Reale di Napoli, progettò l'ampliamento del complesso a partire dalla fabbrica tardo cinquecentesca, il cui portale di ingresso fu inglobato nella nuova costruzione. I lavori si arrestarono e il palazzo dei Regi Studi, inaugurato nel 1615, rimase incompleto: del progetto del Fontana, chiaramente visibile nelle incisioni di Alessandro Baratta pubblicate nel *Panegyricus* del Barrionuevo [Zucco 1977, 32], che prevedeva uno schema planimetrico rettangolare, formato da un corpo centrale più alto e due grandi corpi laterali a corte, fu costruita solamente la parte ad occidente. Di contro alle vedute che mostrano l'edificio completo secondo l'impostazione del Fontana, tra cui la Stopendaal (1653) e quella di Antonio Bulifon (1685), le rappresentazioni di Viviano Codazzi (1635-1647) e Leonardo Coccorante (1759), così come quella del Petrini (fine XVII secolo), restituiscono la situazione reale a seguito dell'intervento del Fontana: l'edificio è costituito dal solo braccio occidentale, sviluppato su un unico livello, e dal corpo di fabbrica centrale, mentre manca completamente la parte orientale.

Le aule trovarono sistemazione negli ambienti posti intorno al cortile occidentale e il vano absidato, corrispondente all'attuale scalone monumentale, posto al termine dell'atrio, in asse con l'ingresso principale, venne adibito ad aula magna. Il grande ambiente posto al primo piano, l'attuale sala della Meridiana, destinato alla «libreria pubblica» [Esposito 2017, 892],



3: G.C. Fontana, *Progetto per il palazzo dei Regi Studi: prospetto principale* (in *Da Palazzo degli Studi a Museo*, 1977, ill. 11).

fu lasciato incompleto, anche per l'insorgere di dissesti statici, in particolare in corrispondenza degli innesti tra il corpo centrale, l'ala occidentale e il vano absidato, posto a settentrione. Nel 1742 iniziarono i lavori per la realizzazione dell'ala orientale dell'edificio, su progetto di Ferdinando Sanfelice, che, però, dopo la morte di quest'ultimo nel 1748 e il rientro di Carlo III in Spagna, furono interrotti nel 1759. Appare singolare la destinazione d'uso voluta per il cortile occidentale nel 1775, quando fu trasformato in sala da ballo, mediante l'inserimento di una struttura temporanea a pianta ellittica al centro del cortile [Zucco 1977, 34]. In ogni caso, nel 1777 fu disposto il definitivo trasferimento degli Studi nel soppresso Collegio Massimo dei Gesuiti al Salvatore, ovvero nella attuale sede di via Mezzocannone. Con tale trasferimento da un lato si configura la prima 'traslazione' dall'edificio di una funzione, quella universitaria fridericiana, che è poi andata a configurare una delle più importanti e prestigiose realtà culturali della città, dall'altro, nel contempo, con la decisione di re Ferdinando IV di ospitare all'interno della fabbrica le antichità emerse dagli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia, allora collocate nel palazzo reale di Portici, nonché la quadreria e la biblioteca farnesiana, allora presenti nel palazzo reale di Capodimonte, con le Scuole di Belle Arti, si delineava la nuova vita dell'edificio, come un significativo centro di conservazione e al tempo stesso attivatore delle ben note dinamiche culturali con vasta eco in tutta Europa [Osanna, Caracciolo, Gallo 2015; Pozzi, 1986].

Il progetto di adattamento alla nuova destinazione fu affidato a Ferdinando Fuga, cui si deve, tra l'altro, lo scalone presente nel vano absidato, le fondazioni e alcuni locali dell'ala orientale, nonché la sistemazione della sala della Meridiana per accogliervi la biblioteca. Al Fuga subentrò, dopo pochi anni, l'allievo Pompeo Schiantarelli [Divenuto, 1984] che, oltre a modificare alcuni interventi del suo maestro, realizzò anche l'attuale sistemazione del terrapieno e della gradinata di accesso lungo il prospetto principale, che contribuì significativamente alla definizione di una immagine urbana dell'edificio, ancora oggi persistente, in cui lo stesso assume una posizione di rilievo rispetto al contesto, in particolare se si considera il percorso di accesso alla città da via Foria. Una ulteriore importante fase costruttiva dell'edificio da ricondurre alla volontà da parte del re Ferdinando IV di trasferire le raccolte Farnesiane da Roma a Napoli; a tal fine si rese

necessario un ulteriore progetto di ampliamento della fabbrica, che fu affidato sempre allo Schiantarelli. Il progetto prevedeva, tra l'altro, l'ampliamento dell'edificio sul fronte posteriore, verso la proprietà dei padri teresiani, i quali, «privati di gran parte del loro terreno ... chiesero ed ottennero che fosse loro lasciata almeno una porzione di giardino» [Zucco 1977, 46]. Tale sorta di atavico compromesso, sussiste ancora oggi che la proprietà dei padri teresiani, corrispondente attualmente all'Istituto Colosimo, è stata oggetto di una ulteriore cessione di spazi per l'ampliamento del così detto 'braccio nuovo', di cui si dirà in seguito.

Durante tale fase edilizia, tra le varie e diverse funzioni ospitate all'interno dell'edificio – la Quadreria proveniente da Capodimonte, le Scuole di Belle Arti, l'Archivio Pubblico, la Biblioteca, il Museo della Antichità vesuviane – si decise di inserire anche un osservatorio astronomico, motivo per il quale fu realizzata, tra il 1790 e il 1793, nel salone al primo piano la meridiana a pavimento tutt'ora presente, salvo poi trasferire poco dopo l'Osservatorio presso la collina di Capodimonte, dove le condizioni orografiche permettevano una più completa osservazione della volta celeste. Una significativa stratificazione/mutazione si è verificata quando, negli ultimi anni del XVIII secolo, sempre ad opera dello Schiantarelli, fu realizzata la sopraelevazione del primo piano dell'ala orientale, dove fu anche recuperato un piano ammezzato per sistemarvi alcune abitazioni. Tale ultima fase del lavoro dello Schiantarelli ha comportato una sostanziale modifica dell'aspetto originario dell'edificio definito dal Fontana: la sopraelevazione dei corpi di fabbrica laterali fino alla quota di imposta del frontone del corpo centrale, che in qualche modo svolgono anche la funzione di contrafforti laterali, ha infatti segnato l'immagine attuale dell'edificio che si presenta come un volume compatto dalla forte valenza urbana. Con l'intervento dell'arch. Bianchi si realizzarono [Rubino, 1973], intorno al 1821, il completamento dell'ala orientale e il prospetto sul fronte posteriore [Milanese, 2003].

L'immagine urbana dell'edificio era ormai sostanzialmente definita: il poderoso corpo di fabbrica, impostato sul terrapieno che compensava il dislivello verso oriente, chiaramente visibile dal lato del Largo delle Pigne, oggi corrispondente all'area di piazza Cavour, assumeva già il ruolo di cerniera urbana rispetto al futuro asse stradale verso Capodimonte, in prosecuzione con via Toledo, e quello di riferimento per il nuovo quartiere Museo con il progetto di Breglia e De Novellis (1867) [De Franciscis 1977, 87]. Resta da segnalare come ultimo significativo ampliamento dell'edificio originario la realizzazione agli inizi del XX secolo del cosiddetto 'braccio nuovo', edificato nel giardino posto sul fronte settentrionale, già oggetto di ampliamento nel secondo decennio del XIX secolo, a ridosso del muro di contenimento del terrapieno corrispondente alla proprietà dei padri teresiani. La struttura – costituita da una serie di portici intervallati da un locale centrale destinato alle esposizioni e collegati all'edificio principale con due bracci trasversali – a partire dal secondo dopoguerra è caduta in disuso, sia perché lo schema planovolumetrico è risultato poco funzionale, sia per i fenomeni di degrado derivanti dall'aderenza della fabbrica al muro di contenimento del sovrastante terreno. Nel 2005 è stato avviato un consistente intervento di recupero e ampliamento del braccio nuovo, che ha comportato un ulteriore sbancamento del costone tufaceo e l'acquisizione di parte del giardino dell'Istituto Colosimo. Sull'area di sedime così ricavata è stato realizzato l'ampliamento del corpo di fabbrica preesistente, destinato ad ospitare spazi per i servizi didattici ed educativi del Museo, un auditorium ed altri servizi aggiuntivi.



4: Il Museo Archeologico Nazionale oggi.

2. Quali palinsesti: questioni aperte per la conoscenza del patrimonio

Alla ricca successione delle vicende che a livello urbano hanno caratterizzato e segnato le identità della fabbrica, con un incremento oggi significativo per le nuove dinamiche sull'utilizzo dei musei e la loro funzione in un discorso di 'rete' con altre istituzioni culturali, si aggiunge la particolare storia dell'edificio la cui costruzione, come si è visto, è incorsa in numerose interruzioni. La sua ragion d'essere deriva e si lega alla sua funzione scientifica e formativa, in cui l'obiettivo della conoscenza e della sua diffusione si è declinata con il passaggio dagli 'Studi Pubblici' a 'Real Museo', a partire dal 1777 [De Franciscis, 1963].

Intanto, l'esame dell'iconografia storica supporta le operazioni investigative con dati relativi alla sua evoluzione, con pure interessanti ed ulteriori strade di indagine riguardo alle modalità con cui le diverse personalità, avvicendatesi nel corso dei secoli, hanno contribuito alle trasformazioni materiali dell'edificio. I dati archivistici e le indagini conoscitive strumentali, che l'incrocio con la documentazione storica concorre a pianificare in modo mirato, contribuiscono a definire e a rendere visibile una sorta di 'memoria interna' dell'edificio. Questa, non solo costituisce di per sé un materiale di arricchimento alla funzione comunicativa del museo di contenuti culturali, ma potenzialmente anche un orientamento tematico per la gestione degli interventi che in prospettiva interesseranno la fabbrica nell'esercizio delle sue funzioni espositive, ciò in una progettualità per così dire ampliata e sensibile alle peculiarità storico architettoniche e in un'ottica di una più specifica gestione delle trasformazioni di edifici museali, necessarie per l'adeguamento alle nuove esigenze culturali espresse anche dagli ultimi provvedimenti legislativi in materia – con D.M. 23/12/2014 per l'*Organizzazione e funzionamento dei musei statali*, il museo, in quanto luogo della cultura, svolge ricerche sulle «testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente» e «le acquisisce, le conserva, le comunica e le espone a fini di studio» – in cui, com'è noto, l'aspetto della comunicazione dei contenuti culturali ha un significativo ruolo nella contemporanea attività museale. In altre parole l'iconografia, insieme con un'approfondita indagine sulle 'materie'

di cui è costituita la realtà architettonica dell'edificio, non fanno altro che incrementare il tasso di complessità nella lettura della fabbrica, rendendo le premesse operative e progettuali di una sua trasformazione come consapevoli approcci di intervento, che siano di restauro e/o nel contempo, di programmi di valorizzazione. La ricerca cui si è fatto cenno e che si sta portando avanti – finalizzata a fornire un supporto scientifico di conoscenza per gli interventi volto all'implementazione del complesso museale e miglioramento della fruizione in relazione alle valenze storico-architettoniche dell'edificio – chiama perciò in campo non solo gli aspetti riconducibili alla sua consistenza fisica e dunque a quelli storico architettonici *tout court*, ma, in una logica di identità 'additivata', considera del complesso anche le storie che hanno connotato il museo nei cambiamenti dei suoi assetti organizzativi; come anche quella che si è materializzata con le diverse vicende legate all'istituzione, compresa la raccolta delle memorie relative a coloro che tra le sue mura si sono avvicinati. Le storie perciò legate ai diversi passaggi, da quelli più macroscopici inerenti alle politiche che si sono intrecciate con la vita dei Borbone, fino a quelli che, passando per l'Unità, hanno dato luogo alla storia del Novecento – con interessanti e inediti risvolti per la comprensione dell'edificio – si stratificano sulla storia già densa che si esprime attraverso le sue forme architettoniche, frutto delle già richiamate addizioni successive al primo nucleo del XVI secolo. La conoscenza in tal modo concepita, finalizzata a realizzare una struttura cognitiva che possa lavorare da matrice operativa per l'intervento sui diversi palinsesti identificati dell'edificio del MANN, apre dunque ad una lettura non solo interdisciplinare, ma a più dimensioni.

In tal senso progetti, le vedute, le rappresentazioni, il materiale fotografico e cinematografico che costituiscono testimonianze di intenzionalità storiche e suggeriscono letture diverse dell'edificio nel suo contesto urbano, unitamente alla comprensione che le scienze sociali coinvolte nello studio possono delineare relativamente alla fenomenologia storico sociale che ha intessuto relazioni con l'edificio/istituzione del MANN, appartengono e definiscono uno *status* della fabbrica che continua a relazionarsi con i modi contemporanei di produrre cultura e di rapportarsi con il territorio dei suoi plurali significati [Annual Report, 2019]. Analogamente, si fa strada una metodologia operativa che porta ad una cogente interrelazione dei diversi contenuti valoriali per arricchirne la progettualità, in tutte le sue forme e declinazioni interscalari. Si prefigurerebbe, potenzialmente, una conoscenza interstiziale, che interseca, apportando nuovi contenuti, anche le altre attività del museo, così come quelle delle sue funzioni, come la comunicazione o come, infine, una produzione che sia qualitativamente ancorata alla specificità del museo stesso di cui si metterebbero in luce recondite istanze e inediti significati. La stessa storia dei restauri e delle mutazioni del corpo edilizio non solo consente di fornire un parametro interpretativo e storiografico ad una consapevole e futura prassi progettuale, ma diventa essa stessa codice espressivo, strumentale pure ad una comunicazione di cui lo stesso edificio si fa interprete, oggetto e soggetto. L'approccio conservativo si rivela un particolare filtro interpretativo, incline a cogliere la multidimensionalità di cui la preesistenza architettonica è sede materiale, nonché parte attiva di un processo di trasformazione della stessa realtà architettonica, con la possibilità di muoversi all'interno di una consapevolezza critica degli assetti valoriali e delle cosiddette ontologie. Il panorama è ricco di spunti e di ulteriori riflessioni se si considerano le attuali politiche culturali dei musei che portano quelli più autorevoli a misurarsi con ciò che può definirsi come una svolta immersiva della realtà virtuale, con programmi di fruizione che inevitabilmente coinvolgono interventi all'interno degli ambienti storici dove il palinsesto architettonico si sovrappone a quello allestitivo – se non 'esperienziale' – con una stratificazione di significati culturali che sono essi stessi conoscenza e al tempo stesso contenuto da comunicare. La ricerca citata, cercando di colmare alcune lacune conoscitive dell'edificio

come testimonianza storico-architettonica, integrando con indagini strumentali la documentazione e l'individuazione delle relazioni storico-critiche, senza escludere uno sguardo verso la realtà del controverso quartiere 'borghese' – ma con particolari criticità urbana e sociale – vuole sperimentare una strategia ed un modello operativi per una progettualità del suo futuro, con l'obiettivo di un metodo che possa «proporre iscrizioni con implicazioni più controllate, narrazioni con argomentazioni più convincenti e coesive e promesse progettuali più misurate nell'azzardo» [Durbiano, Armando 2017], di suggerire, inoltre, strategie di conservazione e di valorizzazione compatibili con le valenze storico-architettoniche del complesso. La lettura comparata multidimensionale che la ricerca si è prefissata condurrebbe al potenziamento di forme di *autonarrazione* e ad eventuali specifiche forme di comunicazione innovativa. Lo studio, in tal senso, mira a strutturare le basi per un programma di interattività con altri attori, con una ontologia informatica, implementabile e replicabile in virtù della messa in rete con gli altri soggetti istituzionali (parchi e musei) del territorio [Aveta, Marino 2016].

L'orizzonte che si profila, dunque, rientra nelle strategie metodologiche relative alla gestione di dati complessi e semantici che caratterizzano la fabbrica, con tutte le possibili articolazioni di modelli come il HBIM; il che apre la questione alla dimensione ermeneutica che sta a monte e dentro il processo conoscitivo [Settis 2002, 67], come quello specificamente progettuale che richiede quella 'fusione di orizzonti' di cui parla Hans Georg Gadamer [Gadamer 1983, 314; Marino 2006]; come del resto, viene chiamato in gioco l'incontro tra la dimensione fisica (e classificabile) e quella immateriale strettamente dipendente dal soggetto che immette e interpreta il dato.

Coerentemente con il complesso assetto valoriale dell'edificio, si modella, in altre parole, un approccio alla conoscenza che nella fusione tra i diversi ambiti disciplinari conduce ad un'implementazione della funzione culturale dell'edificio basata sulla specificità architettonica e delle relazioni storiche con i suoi contesti, urbani e storici; una fruizione basata non solo sulla custodia della memoria ma sulla capacità di attivarne processi dinamici come parametri di comprensione della contemporaneità. Ciò nella prospettiva di coadiuvare un dialogo interattivo tra il patrimonio che il museo custodisce, quello che 'passa' con le mostre tematiche [Montanari, Trione 2017] e le stesse mura che la storia continua a trapassare, con l'obiettivo di attivare un processo di 'ricostruttività' della memoria, nel senso halbwachsiano del termine [Halbwachs 1925], e non una sua digitale – seppur sofisticata e innovativa – rassegna.

Bibliografia

- ALISIO G., BUCCARO A. (1999). *Napoli Millenovecento: dai catasti del 19° secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa
- AVETA, A., MARINO B.G. (2016). *La fruizione come problema di conservazione: la sperimentazione di un modello critico per la valorizzazione di Castel Nuovo*, in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto per il progetto di restauro e la valorizzazione*, a cura di A. Aveta, artstudiopaparo, Napoli.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CALVINO, I. (1972). *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- CECI, G. (1904). *Il Palazzo degli Studi*, in «Napoli Nobilissima», Vol. XIII, 1904, pp. 161-165, 180-183.
- CECI, G. (1906). *Il Palazzo degli Studi*, in «Napoli Nobilissima», Vol. XV, 1906, pp. 151-157.
- Da palazzo degli studi a museo archeologico* (1977), Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975, Napoli, Arte Tipografica.
- DE CARO, S. (2005). *Il Museo Archeologico Nazionale tra storia e nuovi progetti*, in «Meridione : sud e nord nel mondo», n.1, pp.39-46.
- DE FRANCISCIS, A. (1963). *Il Museo Nazionale di Napoli*, Cava dei Tirreni, Di Mauro.

BIANCA GIOIA MARINO, AMANDA PIEZZO

- DE FRANCISCIS, G. (1977). *Proposte e trasformazioni urbanistiche tra piazza del Mercatello e Largo delle Pigne*, in *Da palazzo degli studi a museo archeologico*, Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975, Napoli, Arte Tipografica, pp.77-104.
- DE SETA, C. (2018). *Premessa a La rete dei saperi nelle università napoletane da Federico II al Duemila*, Napoli, Arte'm, pp. 13-31.
- DIVENUTO, F. (1984). *Pompeo Schiantarelli: ricerca ed architettura nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1984.
- DON FASTIDIO (1903). *Notizie ed osservazioni. L'edificio del Museo Nazionale*, in «Napoli Nobilissima», Vol. XII, pp. 111-112.
- DURBIANO G., ARMANDO A. (2017). *Teoria del progetto architettonico: dai disegni agli effetti*, Roma, Carocci
- ESPOSITO, M.R. (2017). *Pagine sulla Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, in «Kithon Lydios», Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco, pp.981-997, qui p. 982.
- FIORANI, D., ACIERNO, M. (2016). *CPM: un'ontologia per il restauro*, in «ANANKH», n.s. novembre 2016.
- GADAMER, H.G. (1983). *Verità e metodo*, a cura di G.Vattimo, Bompiani, Milano.
- GIUSTINIANI, L. (1816). *Memorie sullo scoperimento di un antico sepolcreto*, Napoli.
- GRASSO, D., (2012). *Incarnazioni dell'intangibile. Idealità e scrittura tra memoria e progettazione*, in «Rivista di estetica», n. 50, pp. 101-113.
- GUGLIELMO, E. (1987). *Interventi di restauro dell'edificio*, in «Archeologia in Campania: bollettino di informazioni», n. 0, pp. 41-51.
- HALBWACHS, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*, Félix Alcan, Paris, (Edizione elettronica, Chicoutimi, Québec, 2002, www.classiques.uqac.ca).
- Il Borgo dei Vergini: storia e struttura di un ambito urbano* (1991), a cura di A. Buccaro, Napoli, CUEN.
- MARINO, B.G. (2006). *Autenticità e restauro. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche italiane Napoli.
- MASOLO, C. OLTRAMARI, A., GANGEMI, A., GUARINO N., VIEU L. (2002). *La prospettiva dell'ontologia applicata*, in «Rivista di estetica», n.s. *Storie delle ontologie*, a cura di T. Andina, C. Barbero, n. 22, 1, anno XLIII.
- MILANESE, A. (2003). *Pietro Bianchi e il Real museo borbonico. Interventi architettonici e sistemazioni museografiche tra il 1821 e il 1845*, in «Napoli Nobilissima», Quinta Serie, Vol. IV, pp. 27-46.
- MILANESE, A. (2009). *Album Museo. Immagini, fotografie ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa.
- MONTANARI, T., TRIONE, V. (2017). *Contro le mostre*, Torino, Einaudi.
- Pompei e l'Europa 1748-1943* (2015), a cura di M. Osanna, M.T. Caracciolo, L. Gallo, Electa, Milano.
- POZZI, E. (1986). *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli: storia e problemi di una istituzione culturale*, in *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, I, Roma, De Luca, pp. 11-25.
- Rapporto annuale 2016. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (2017), Napoli, Electa Napoli.
- Rapporto annuale 2017. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (2018), Milano, Electa.
- Rapporto annuale 2018. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (2019), Milano, Electa.
- Rapporto annuale 2019. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (2020), Napoli, Electa Napoli.
- ROSSI, P. (2010). *Il quartiere Museo a Napoli: una soluzione per la residenza borghese nella seconda metà dell'Ottocento. Progetti inediti e nuove acquisizioni*, in «Annali 2010», Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, UNISOB, pp. 175-208.
- RUBINO, G.E. (1973). *La sistemazione del Museo borbonico di Napoli nei disegni di Fuga e Schiantarelli (1777-1779)*, in «Napoli Nobilissima», Terza Serie, Vol. XII, pp. 125-144.
- SETTIS, S., (2002). *L'illusione dei beni digitali*, in *Italia S.p.A. Assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi
- ZUCCO, C. (1977). *Le ipotesi progettuali dell'edificio da cavallerizza a museo*, in *Da palazzo degli studi a museo archeologico* (1977). Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975, Napoli, Arte Tipografica, pp. 29-57.

Ephemeral Heritage: The Ottoman centre of Austro-Hungarian Sarajevo (1878-1918)

PHILIPP HECKMANN-UMHAU

University of Cambridge

Abstract

Sarajevo is one of the least understood cities in modern history. This paper examines its occupation of 1878, when Western planners embarked on a mission to rebuild and preserve its urban centre. In trying to solidify the city, they uprooted an established rhythm of destruction and renewal, the 'territorial processes' that had shaped Sarajevo. Drawing on Corboz's theory, this paper argues that Western urban planning engendered an intangible but irreversible challenge to the old Ottoman city.

Keywords

Corboz, heritage, planning.

Introduction

Scholars have long used the archaeological concept of stratification to describe the city: an additive repository of historical traces which accumulate with time, like geological sediment. The image suggested permanence and solidity, an unstoppable process of irreversible progress. André Corboz (1928-2012) rebelled against this well-worn metaphor. Paraphrasing man-made space as an organic growth seemed inappropriate in a century that so vividly exposed the destructive forces of modernity. Corboz grew up during a time in which many European cities and countries were razed as thoroughly by war as they were during the ensuing reconstruction phase of the post-war years. In the face of seismological changes, the image of the archaeologist with a spatula, scratching away at layers of history therefore was lost on him, as 'man does not simply add to these layers, he also erases them' [Corboz 1983, 33]. The former government official felt himself reminded of Nero's *damnatio memoriae*, a period which systematically eradicated an architectural legacy throughout the Roman Empire. He needn't have looked so far into the abyss of history for an illustration.

Shrouded in the progressivist rhetoric of modern governance and urban planning, Corboz discerned an ever-revolving cycle of destruction and construction, of unceasing efforts to 'erase and rewrite the ancient scrawls on the soil' to compose a new fabric that met 'today's needs before being done away with in its turn' [Corboz 1983, 17, 33]. The metaphor of the 'land', and by extension, the city 'as a palimpsest' was born. Corboz saw through the unleashed forces of modernisation, and found that the fundamental pattern that shaped urban space had reigned unbroken since the dawn of history. His theory is at once a product of and a reaction against modernity.

The twentieth century was a period of immense violent conflict and political upheaval. Amid its clashes and ruptures, the idea of the palimpsest can shed new light on the conflict-ridden history of Europe's cities and countries. This article considers Corboz's concept in one of the least understood cities in modern history. A melting pot of religions and ethnicities, Sarajevo, the capital of Bosnia-Herzegovina, has been at the nexus of modern Europe and the Muslim world. From the late nineteenth century until today, it has experienced more regime changes

than generations lived. In 1878, the European powers permitted Austria-Hungary to occupy and administer Bosnia-Herzegovina, putting an effective end to four centuries of Ottoman rule. Sarajevo became the youngest regional capital of the Habsburg Empire, and was formally annexed in 1908, sparking an international crisis that nearly descended into armed conflict. The shots that the assassin Gavrilo Princip fired at the Austrian heir to the throne six years later led to the First World War, after which Sarajevo re-emerged within a newly-founded Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, which in turn became the Kingdom of Yugoslavia in 1929. During the Second World War, the city was occupied by Germany within the so-called Independent State of Croatia, before being swallowed up in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia in 1945. Forty-five years later, the reign of the Communist Party gave way to a period of ethnic conflict, which culminated in bloody siege of 1992-95, a shock from which Sarajevo has not recovered until today [Donia 2006].

Much of this turmoil left palpable traces in the Bosnian capital. An erratic succession of destruction and construction shaped its fabric. Sarajevo has experienced these forces more frequently and vigorously than most other cities in the world. This paper considers the onset of the Austro-Hungarian occupation, as the moment that indelibly changed the city's fate. The occupation of 1878 joined it to the ranks of European regional capitals. Imperial occupation was not in itself new to Sarajevo, but the advent of the new Habsburg administration changed something fundamental in the way that the city was recorded and developed, razed and rebuilt.



1: *The baščaršija, ca. 1910. Postcard, author's collection.*

1. Destruction

In August 1879, Sarajevo made the headlines of international newspapers. Not yet a year into the Austro-Hungarian occupation, the Bosnian capital was engulfed in a devastating fire. The conflagration, caused by an 'explosion of spirits', broke out in the centre of the city and spread quickly through its small lanes and wooden buildings. Fuelled by strong winds, it ravaged the *baščaršija*, Sarajevo's old Ottoman market district. A dazzling array of small lanes and courtyards, many barely wide enough for a pack-mule, the *baščaršija* was the densest area of Sarajevo, the centre of commercial and public life, and the livelihood of hundreds of artisans, merchants and street vendors. More than 300 homes and 400 shops were destroyed across 36 streets. The caravanserais, or coaching inns, of *Tasli-han*, *Dul-han*, the German consulate, the synagogue and several mosques fell victim to the blaze; the total damage amounted to 23 million forints, more than 100 million Euro in today's terms. Thousands of citizens were displaced. [Aganović 2009, 65; Sparks 2014, 41; Spasojević 1999, 16; 'Reuter's Telegram: The Fire at Serajevo', 1879; 'The Fire at Serajevo', 1879a; 'The Fire at Serajevo', 1879b]. Only the previous year, the Austro-Hungarian troops had encountered fierce resistance by the insurgency in the dense and maze-like lanes which now lay ruined [Ruthner 2018, 140]. The *baščaršija*, which had so determinedly resisted worldly advances, fell to higher powers.

The Austro-Hungarian Empire was under international pressure to demonstrate that it had the situation in Sarajevo under control. Its governor, Wilhelm of Württemberg, masterminded the Empire's crisis response. He appointed two aid committees: the first for short-term relief, the second dedicated to the reconstruction of the city centre. The army provided shelter; financial relief came from the house of Habsburg, Württemberg, from the Austro-Hungarian Crown Princes and from major companies in the Empire [Kreševljaković, 1969, 24-26].

The reconstruction committee set to work surveying and mapping the destroyed city centre, and produced a plan for rebuilding the *baščaršija* (fig. 2). The resulting plan was an impressive document of the new and more accurate surveying techniques introduced by the Austro-Hungarian authorities. It covers the western section of the *baščaršija* and its adjacent streets up to the bank of the Miljacka in the south, where only about a quarter of buildings had survived the flames. No market booths or inns were left. Public buildings, with their stone walls and lead roofs impervious to fire, survived: the covered markets *Husrev-begov bezistan* and *Brusa bezistan*, the Gazi-Husrev-beg Mosque (*Begova dzamija*) and its Koran school (*medresa*) also remained intact.

The government's 'regulation plan' guided the reconstruction of the city. It took its cues from the remaining elements of the city centre, following existing streets and making every effort to prevent further damage and salvage remaining structures. Where possible, street outlines were straightened; thoroughfares such as *Ferhadjia*, *Kujundžiluk* and *Predimaretom* (which form today's Gazi Husrev-begova), *Franz-Josefs-Gasse* (Zelenih beretki), and *Ćumurija* were gently widened, though rarely at the expense of existing buildings. Württemberg had no interest in *tabula rasa* urbanism, and the plan was approved by the city council on 11 March 1880 as it appeared to involve no radical interference in the old urban fabric.

Württemberg's government consciously refrained from meddling with existing ownership structures. This decision formed part of the Empire's wider strategy of political conservatism in Bosnia-Herzegovina [Wendel 1922:164]. The government attempted to involve local elites, old Ottoman officials, and landowning Muslims in the rebuilding effort. Its newly appointed Mayor of Sarajevo, Mustaj-beg Fadilpasić, was one of the region's

richest landowners [Harthmuth 2018, 258]. It was their interest to enshrine existing ownership claims in modern law. In the years that followed, the Empire strengthened the organisation of *vakufs*, religious foundations that owned large sections of the city. It introduced a modern cadastre after the European model, completed in 1882, that recorded existing property rights in painstaking detail [Sparks 2014, 57]. And throughout its forty-year administration, it made no effort to abolish serfdom in rural Bosnia-Herzegovina. Indeed Austria-Hungary did all that it could to acknowledge and protect existing property rights. The reconstruction of *baščaršija* was therefore part of a wider drive to strengthen the city's conservative forces. Habsburg officials hoped that the solidity of the city's ownership structures would also warrant its political stability.

To avoid another catastrophe like the 1879 fire, the Empire had to invest in the city's physical infrastructure. The centre of Sarajevo lies at the bottom of the Miljacka valley, where the river exits a steep gorge. For most parts of the year, the Miljacka is a gentle stream. However, rainfall and snow in the early months of the year can turn it into a raging torrent. Frequent floods posed no less of a threat to the city than fire. The backs of houses and cul-de-sacs of the *baščaršija* abutted the river on its northern bank. The Austro-Hungarian plan therefore also envisaged a regulation of the Miljacka. The river bed was to be straightened and a new embankment created in the style of major European centres such as London and Paris. The new axis on the northern bank of the Miljacka would ease the transport of goods and people in and out of the city centre, and create much-needed space for public buildings such as a new town hall. The regulation of the river was one of the most costly and ambitious projects of the Austro-Hungarian administration in Sarajevo.¹ Engineers, architects and builders in the service of the government arrived in the city; the project took more than a decade to complete [Sundhaussen 2014, 223].

It was the role of citizens, in addition to the state, to build a resilient city in the face of natural threats. While the council approved the reconstruction plans, the government passed a building code to ensure that the rebuilding of Sarajevo followed the latest standards of modern hygiene, structural soundness and fire safety.² Modelled on the latest theories of a rapidly advancing planning discipline in the German-speaking world, it was the city's first ever comprehensive set of building regulations. New structures had to be made of stone or brick, roofs covered with fireproof material, staircases made of stone (§40). The building code specified minimum dimensions for walls and foundations (§46) and imposed constructional standards for chimneys (§56), fire breaks (§59) and sanitary facilities (§65). All buildings had to obtain the approval of the Austro-Hungarian government prior to construction (§1). The building code followed similar ordinances from the heartland of the Empire. It imposed strict requirements on landowners and developers. In return, the government granted a tax break to boost construction [Sparks 2014, 43]. Citizens and the state had to pull their weight equally. The new *baščaršija*, which grew on the ruins of the old, was to be cleaner, safer and hard-wearing against natural threats.

¹ Sarajevo, Arhiv Bosne i Hercegovine, ZVS 2.15755 (1879-80) and ZVS 37.36/2 (1884).

² Sarajevo, Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, *Bauordnung für die Stadt Sarajevo*, 1880.



2: Regulation plan of Sarajevo, 11 March 1880. Historijski arhiv Sarajevo, ZKP 514.

2. Reconstruction

What kind of a city centre were the Austro-Hungarians trying to rebuild? The *baščaršija* had been structured around a number of grand religious and public buildings: the mosques of Gazi Husrev-beg, Čekrekčijina, and Baščaršija Mosque; the Koran school (*medresa*); and the covered markets, which formed the structural backbone of the district. Market stalls sprang up around their parameters, and inns in the gaps between. Low-rise timber buildings were propped against the stone walls. The stalls of the *baščaršija* with their awnings, screens and detachable elements could adapt to varying climatic conditions – notoriously hot summers and frost-ridden winters alike – but also to different commercial activities. More permanent extensions and alterations could be carried out without difficulty.

Timber, an abundant resource in Bosnia, was the most prevalent building material: construction in stone was more costly and time-consuming. Stone and lead were therefore used only in public buildings, built to last for centuries. The wooden architecture of the *baščaršija*, however, could be constantly renewed. Market stalls were not only continually altered or extended, but fell victim to frequent fires, which left only the major public buildings intact. Periodical reconstruction was part of a constant process of renewal, the established

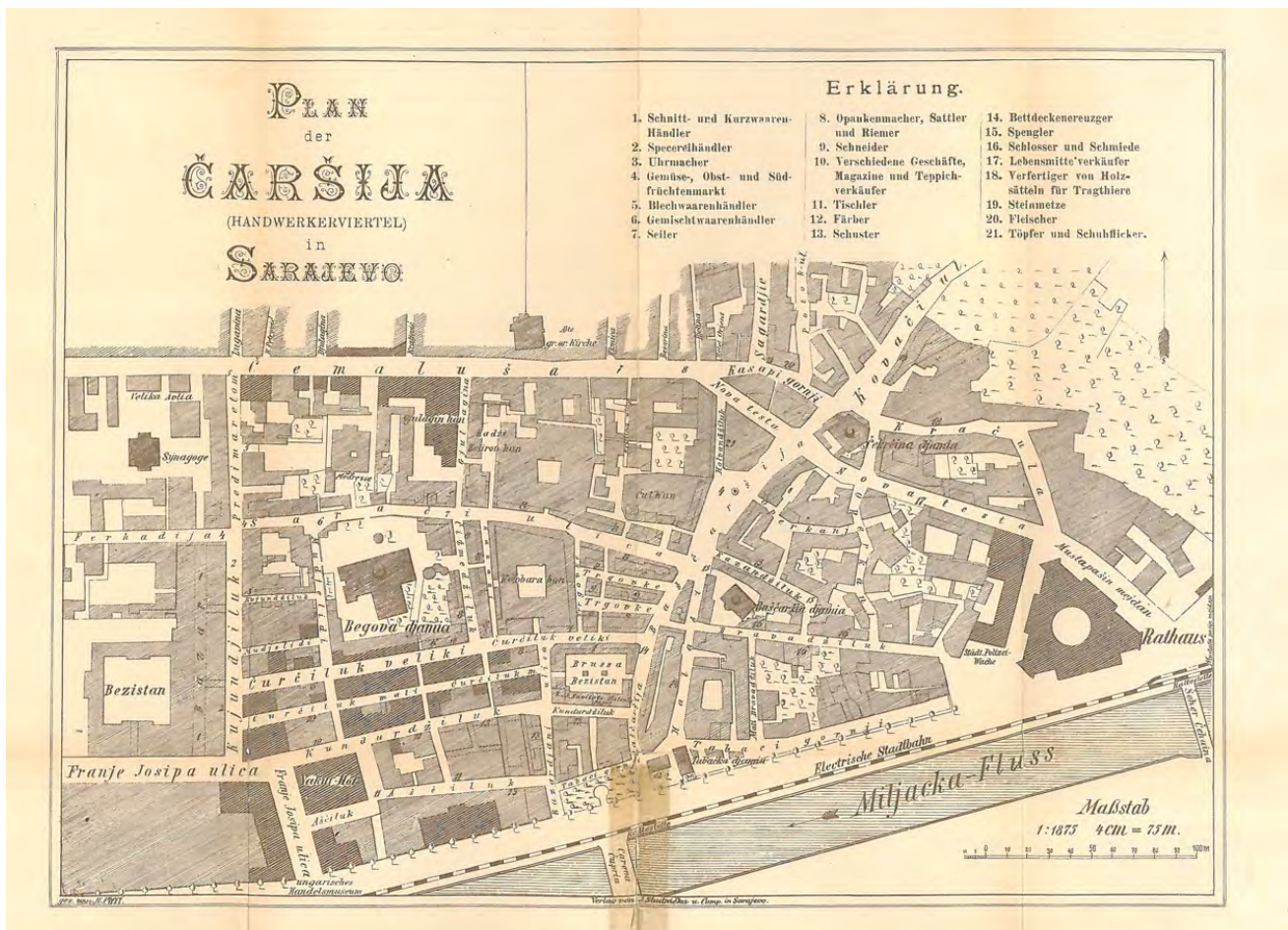
interplay between permanent and ephemeral elements that made up the *baščaršija* [Grabrijan, Neidhardt 1957, 254–98].

The fire of 1879 was not the only natural disaster to hit the city after the onset of the occupation. In 1881, European newspapers reported an earthquake which shook large parts of the Austro-Hungarian Empire, including Sarajevo. In 1882, heavy floods ravaged the Miljacka valley. None of these events was an insurmountable shock to the urban system, but the novelty was their prominence in Western news coverage, which related the misfortunes of the young Habsburg province to a European public in real time. The city had experienced no fewer than five major fires in the eighteenth century, and six in the course of the seventeenth. The most recent fire of the *baščaršija* had necessitated its complete reconstruction in the mid-nineteenth century [Aganović 2009, 73]. The fire of 1879 was Sarajevo's crisis of a generation, but not of a century; Ottoman Sarajevo had long embraced such threats.

The layout of the city helped to mitigate the effects of recurring fire and floods. Artisans and merchants with businesses downtown in the *baščaršija* had their homesteads in the *mahalas*, the residential districts on the surrounding hillsides. Their vernacular architecture had evolved specifically to resist natural threats like fire and earthquakes [Grabrijan, Neidhardt 1957, 217-19]. By concentrating their businesses in the heart of the city, market traders benefitted from the central location of the market place without risking their entire livelihood and property. The separation between work and dwelling places meant that their homes could be kept out of danger. While the 1879 fire destroyed half of the city's shops and market stalls, it affected only a tenth of its housing. There was a reason that the European union of workplace and dwelling-place was alien to Sarajevo, whose centre had to be frequently rebuilt.

Even the property system was flexible to permit such cyclical renewal. The modern European concept of land ownership was not directly applicable to the Ottoman context, where land was used, but never truly owned [Hakim 1995]. Merchants in the *baščaršija* held no claims to specific sections of land. Instead, they were habitually entitled to stalls of a certain width. After natural disasters, stalls and lanes retained only their accustomed dimensions, but were not necessarily rebuilt in the exact same location. Centuries-old customs had shaped the city to the rhythm of ever-repeating patterns of destruction and reconstruction.

The established concept of resilience was virtually incomprehensible to Habsburg officials. Their reconstruction of Sarajevo followed fundamentally different ambitions. The Austro-Hungarians planned to ensure the protection of private and public property, to dominate and contain natural forces [Harthmuth 2015, 172]. Their redesign was not radical in the sense of many other capital developments of nineteenth-century Europe; the Empire consciously sought not to interfere with, but to maintain existing patterns of ownership and use, and protect private and public capital from destruction. In doing so, they rebuilt a city that looked like Ottoman Sarajevo, but operated in fundamentally different terms.



3: Map of the baščaršija, ca. 1913. Historijski arhiv Sarajevo, ZKP 174.

Conclusions

At the time, nothing about the Austro-Hungarian rebuilding of Sarajevo seemed truly radical. The final decades of the nineteenth century saw an explosion in ambitious urban redesign projects throughout Europe, many of which on a grander scale than Sarajevo. Nor was the reconstruction of the *baščaršija* a radical redesign in the vein of Haussmann's Paris: the Imperial government sought not to remodel, but to recover the fragile city centre. Yet even their conscious efforts to maintain, 'not to disturb the order of the world' introduced a new 'dynamism of urban operations' (Corboz) and thus constituted an irreversible challenge to the old city. What changed was the accepted rhythm of erasure and rewriting the urban palimpsest.

The reconstruction of the *baščaršija* was more than a reversion to the prior state. It constituted a watershed between two different eras. The Ottoman city achieved permanence through an established rhythm of adaption, destruction and reconstruction. It was a system in constant flux. The Austro-Hungarian administration, by contrast, strove for a different kind of permanence, through the advances in administration, surveying, engineering and modern urban planning. The regulation plan, with its permanent street outlines, contravened the spontaneity of urban form that had hitherto enriched the *baščaršija*. A building code with quantifiable standards of planning and construction replaced vernacular construction. The new system of planning applications and governmental building control meant the end of

local, informally-trained master builders [Jamaković 2004, 75]; educated architects from the central European heartlands took their place. The introduction of modern cadastral records solidified a property system that had traditionally operated on habitual ownership claims and flexible boundaries.

The Austro-Hungarian predilection for gradual change meant that many of these reforms were not apparent in the look of the city. A map of the *bašćaršija* from 1913 shows the market district still in its established outlines from the mid-nineteenth century (fig. 3). The real change was more subtle, discernible only to those who understood the way in which urban space was produced. Something fundamental changed, not so much in its form, but in the rhythm of erasure and rewriting, the 'territorial processes' that shaped the urban palimpsest.

Corboz was an astute critic of modern urban planning. 'How many regimes hoping to be effective,' he asked, 'think they lead a country when in fact they only govern a map?' [Corboz 1983, 25]. The hoped-for longevity of Austro-Hungarian Sarajevo was an illusion. Political fragility put an end to the Habsburg Empire just four decades after it had unveiled its plans for the Bosnian capital. Their claim to a permanent city was based on a modern myth, or as Corboz would have put it, 'the ideology of the will which incites equally Faust and Marx' [Corboz 1983, 26]. The paradigms of resilience, solidity and permanence became the key pillars of an ironically short-lived era of Imperial administration. In offsetting the established rhythms that had shaped Sarajevo, Austro-Hungarian policy makers, planners and administrators destabilised the city that they were trying to preserve.

Bibliography

- AGANOVIĆ, M. (2009). *Graditeljstvo i stanje djelatnosti u Sarajevu u XX. i prethodnim stoljećima*. Sarajevo, Svjetlost.
- CORBOZ, A. (1983). *The Land as Palimpsest*, in «Diogenes» vol. XXXI, nn. 121, pp. 12-34.
- DONIA, R. (2006). *Sarajevo: A Biography*. London, Hurst & Co.
- GRABRIJAN, D., NEIDHARDT, J. (1957). *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*. Ljubljana, Ciril Vidmar.
- HAKIM, B. (1995). *Missing Elements for a Theory of Urban Form in Traditional Islamic Cultures*, in «Architecture & Behaviour», vol. II, nn. 3-4, pp. 221-226.
- HARTHMUTH, M. (2015). *K.(u.)k. Colonial? Contextualizing Architecture and Urbanism in Bosnia-Herzegovina, 1878-1918*, in *Wechselwirkungen: Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans, 1878-1918*, a cura di C. Ruthner, New York, Peter Lang, , pp. 155-184.
- HARTHMUTH, M. (2018). *Amtssprache Maurisch? Zum Problem der Interpretation des orientalischen Baustils im habsburgischen Bosnien-Herzegowina*, in *Bosnien-Herzegowina und Österreich-Ungarn, 1878-1918: Annäherungen an eine Kolonie*, a cura di T. Scheer, C. Ruthner, Tübingen, Francke, pp. 251-266.
- JAMAKOVIĆ, S. (2004). *Arhitektura i Urbanizam*, in *Svjetlost Evrope u Bosni i Hercegovini*, a cura di I. Huseinović, D. Babić, Sarajevo, Buybook, pp. 28-30.
- KREŠEVLJAKOVIĆ, H. (1969). *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave: 1878-1918*. Sarajevo, Arhiv Grada Sarajeva.
- LEFEBVRE, H. (1991). *La production de l'espace*, Paris, Anthropos (Trad., 1991. *The production of space*, Oxford, Blackwell).
- RUTHNER, C. (2018). *Besetzungen: Die Insurgenten und Invasoren des Okkupationsfeldzugs 1878 im kulturellen Gedächtnis*, in: *Bosnien-Herzegowina und Österreich-Ungarn, 1878-1918: Annäherungen an eine Kolonie*, a cura di C. Ruthner, T. Scheer, Tübingen, Francke, pp. 123-46.
- SPARKS, M. (2014). *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo, 1878-1918: An Urban History*. London, Bloomsbury Academic.
- SPASOJEVIĆ, B. (1999). *Arhitektura stambenih palata austrougarskog perioda u Sarajevu*. Sarajevo, Rabic.
- SUNDHAUSSEN, H. (2014). *Sarajevo: Die Geschichte einer Stadt*. Vienna, Böhlau.
- WENDEL, H. (1922). *Kreuz und quer durch den slawischen Süden*. Frankfurt, Societäts-Druckerei.

Archival Sources

London, British Library Newspapers, *Reuter's Telegram: The Fire at Serajevo*, in «Daily Telegraph», 13 August 1879, p. 5.

London, British Library Newspapers, *The fire at Serajevo*, in «Morning Post», 11 August 1879, p. 5.

London, British Library Newspapers, *The Fire at Serajevo*, in «Western Daily Press», 12 August 1879, p. 7.

Sarajevo, Arhiv Bosne i Hercegovine, ZVS – 2 - 15755 (1879-80), ZVS – 37 - 36/2 (1884).

Sarajevo, Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, *Bauordnung für Sarajevo vom 14. Mai 1880*.

Palinsesti fisici, stratificazioni semantiche, modi del restauro architettonico*

Physical palimpsest, stratification of meanings, ways of protection of architectural heritage

LUCINA NAPOLEONE

Università di Genova

Abstract

Esiste un palinsesto fisico rappresentato dalle diverse configurazioni che il costruito ha assunto nel tempo e poi un palinsesto delle rappresentazioni che attribuiamo a quel costruito dato dalle parole che di volta in volta abbiamo utilizzato per definirlo. Quali conseguenze genera tale trasformazione di senso? In che modo le diverse attribuzioni incidono sulle strategie conservative? Il paper riflette su questi temi prendendo a pretesto due casi studio: Palazzo Ducale e via del Campo a Genova.

There is a physical palimpsest represented by the different configurations that the building has taken over time and then a palimpsest of the representations that we attribute to that architecture, built from the words that we have used over time to define it. What consequences does this transformation of meaning generate? How do the different attributions influence conservative strategies? The paper reflects on these issues by taking two case studies as an excuse: Palazzo Ducale and via del Campo in Genoa.

Keywords

Stratificazioni, significati, restauro.

Stratifications, meanings, restoration.

Introduzione

«Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole» [Calvino, 1972].

Palinsesto è la parola che definisce un documento sul quale un testo è stato raschiato via per scriverne un altro. È un termine ambiguo dato che può riferirsi all'intera pergamena con *scripto inferior* e *scripto superior*, ovvero al solo testo raschiato. È, dunque, un termine che ha a che fare con un testo e al contempo con la cosa materiale che quel testo supporta. Proprio questa sua ambivalenza ci torna utile per condurre una riflessione sul costruito storico su due livelli: come palinsesto fisico e come palinsesto di rappresentazioni. Palinsesto di tracce e di materiali sovrapposti e stratificati, palinsesto di definizioni, qualificazioni e caratterizzazioni.

Dopo due secoli di riflessioni sulla conservazione e il restauro ne è evidente il loro carattere sedimentario e processuale. La nascita, tra XVIII e XIX secolo, di un interesse specifico verso i resti del passato da trattare in modi distinti da quelli della progettazione architettonica, è frutto dell'emergere di una sensibilità particolare verso la storicità delle cose, del rendersi

* Il contributo è frutto della ricerca: *Variazioni terminologiche nella denominazione dell'oggetto sottoposto a tutela patrimoniale nel passaggio tra storia, cultura e memoria. Implicazioni sul progetto di restauro*, finanziata dall'Università di Genova, DAD, progetto PRA 2018.

conto che non tutto è riducibile ad una questione di forme e a una ennesima disquisizione sul bello. Ci si accorge che gli edifici contengono altre qualità che possono essere utili a una contemporaneità in cerca di identità e legittimazione. È naturale quindi che modificandosi le necessità si siano modificati anche i significati e i modi del restauro. Parallelamente, al venir meno del mondo borghese che scolore fino alla frammentazione a un tempo disturbante e liberatoria del postmoderno, anche i concetti, le parole e i modi della tutela cambiano.

Il palinsesto delle rappresentazioni ci offre miriadi di esempi di tale cambiamento attraverso le parole usate: monumenti patrii, monumenti storico-artistici, beni e patrimonio culturale, luoghi della memoria, eredità culturale, beni immateriali, ecc.

Certamente nella maggior parte dei casi tale arricchimento terminologico deriva dall'affacciarsi di nuovi oggetti alla ribalta del mondo della tutela (è il caso dell'archeologia industriale o dell'edilizia rurale). Ma tale arricchimento di attribuzioni interessa anche i beni che già erano protetti: un edificio che nasce come comune palazzo da abitazione ad un certo punto assume la qualità di monumento, poi di bene culturale, poi di luogo della memoria, poi di collettore di valori immateriali. Quali conseguenze genera tale trasformazione di senso? Si tratta di un processo di stratificazione oppure ogni nuova attribuzione finisce con il cancellare quella precedente? E in che modo le diverse attribuzioni e dunque i differenti sguardi che possiamo su un'architettura o su un insieme di architetture incidono sulle strategie conservative?

1. Liberazione e completamento: Palazzo Ducale di Genova monumento storico

Genova come ogni altra città ma forse, per la sua conformazione e situazione territoriale, più di altre, nei secoli ha sfruttato al massimo lo spazio disponibile costruendo continuamente sul costruito, accorpondo gli edifici a schiera medievali per ottenere spaziosi palazzi rinascimentali e barocchi, affastellando piani su piani, tra XVIII e XIX secolo, per riuscire ad aumentare la superficie abitabile per una popolazione in continua crescita. I suoi abitanti, di fronte a miriadi di 'trasformazioni silenziose', si trovano a vivere di volta in volta in una città che credono costruita sulle macerie di quella precedente, lontana nel tempo e di cui non si rimangono se non pochissime tracce. Ancora a metà del XIX secolo lo storico Federico Alizeri [Alizeri 1846; Alizeri 1875] credeva che la città medievale fosse sparita per sempre, sostituita dai palazzi della nobiltà cinquecentesca. Ma lo spirito del tempo richiedeva che si rintracciasse nel tessuto architettonico cittadino il Medioevo e Alizeri stesso, quando, nel 1858, viene incaricato di compilare l'elenco dei *Monumenti patrii meritevoli*, enumera alcune chiese, le due porte delle mura del XII secolo, il palazzo san Giorgio, la torre degli Embriaci e poco altro.

Non saranno gli eruditi e gli antiquari bensì gli artisti e gli architetti che dagli anni '70 del XIX secolo cominceranno a scoprire che il Medioevo c'è, dietro gli intonaci dei Palazzi e per tirarlo fuori non serve altro che liberarlo dagli intonaci e dalle contropareti.

Le azioni al tempo dei 'monumenti' sono i restauri di Alfredo D'Andrade, sinonimo di selezione spietata che porta necessariamente a una semplificazione, a una riduzione di complessità. Ma in un secondo momento, intorno ai primi anni del XX secolo, tutto il palinsesto fisico emergerà come valore e il restauro andrà oltre la rigidità dell'unità stilistica producendo veri e propri saggi di storia della città (fig.1).

Uno dei casi più eclatanti di tale disvelamento risale agli anni Trenta e riguarda una parte del Palazzo Ducale, sede del potere politico e amministrativo sin dal Medioevo. Si tratta di un edificio di oltre 200.000 metri cubi costruito su edifici preesistenti appartenuti ai Fieschi e ai Doria e che dal XIV secolo è stato residenza del Capitano del Popolo, poi palazzo del Comune e, infine, palazzo dei Dogi fino alla caduta della Serenissima Repubblica di Genova



1: Genova, Via di san Bernardo, palazzo scrostato dagli intonaci rinascimentali per far emergere il Medioevo, anni Venti del XX secolo, (foto autrice 2015).

2: Genova, Palazzo Ducale, restauro del 1932-33 (foto autrice, 2020).

nel 1797 [Buti, Galliani 1981; Boato, Varaldo Grottin 1992]. Nel XIX secolo l'edificio perse il proprio ruolo politico con il trasferimento della sede del Comune, perdendo anche l'aura di prestigio mantenendo però la funzione di macchina burocratico-amministrativa della città.

Vi trovano sede il Tribunale, la Questura, l'Ufficio Postale, che solo tra gli anni Trenta e Settanta del Novecento saranno trasferiti in altra sede, svuotando il palazzo.

Già nei primi anni del Novecento la parte medievale del palazzo, di cui si era persa memoria, celata dal rifacimento cinquecentesco, era stata accidentalmente localizzata e parzialmente liberata, ma negli anni Trenta i lacerti di Medioevo (logge, parti di muratura in pietra, archetti pensili, mensole, parti di polifore) diventano il pretesto per una vera e propria operazione propagandistica da parte del Podestà di Genova, l'ingegnere Eugenio Broccardi: ripristinare un edificio del glorioso passato medievale e farlo ritornare ad essere un simbolo identitario di un intero popolo (fig. 2).

Il restauro che viene condotto dall'Ufficio Belle arti e storia del Comune di Genova segue i dettami del restauro scientifico e viene condotto a partire da una accurata analisi storica in archivio e direttamente sul monumento in quella che nelle intenzioni, pur con alcune debolezze metodologiche, voleva essere una vera e propria indagine archeologica sulle murature dell'edificio [Grosso, Pessagno 1933; Cagnana, Ciresola, Pittaluga 2015].

Pur reso possibile da un intento propagandistico, di rappresentazione e legittimazione del potere, questo restauro, condotto da figure colte e sensibili riesce a mantenere un equilibrio,

altre volte impossibile, tra le ragioni della propaganda e della tutela. Il restauro mantiene una propria autonomia metodologica, e persegue i propri criteri scientifici: il minimo intervento, la riconoscibilità dell'intervento, il rifiuto dell'unità stilistica.

2. Riuso e rifunionalizzazione: Palazzo Ducale bene culturale

A partire da metà Novecento nonostante si continui ad usare il termine 'monumento' il paradigma è cambiato. La storia positivista che aveva costruito lo sguardo patrimoniale fino alla II guerra mondiale cede il passo via via ad uno sguardo molteplice: antropologico, etnografico, culturale. Un processo di sostituzione evidenziato dall'emergere sin dal 1954 della locuzione 'bene culturale' inserito all'interno della Convenzione de l'Aja. Una rivoluzione semantica frutto di quel terremoto scientifico, politico, sociale, culturale, psicologico che è il passaggio tra XIX e XX secolo. Il venir meno del 'mondo di ieri' e l'affacciarsi sulla scena di inediti e distruttivi sistemi che archiviano il liberalismo, l'ottimismo e la fiducia nel futuro caratteristico dell'Ottocento, non permettono più l'utilizzo delle vecchie categorie storiche dell'identità, della patria, dello stile nazionale. Dopo la II guerra mondiale è forte la necessità di rintracciare elementi di universalità che accomunino il più possibile e tentino di affievolire quella 'guerra' di valori che, come scriveva Max Scheler, tendendo al potenziamento del proprio punto di vista, non può che portare a una contrapposizione tra civiltà [Scheler 2013]. Da questo atteggiamento, doveroso in quel momento storico, emergono aspetti positivi ma altri negativi: la 'cultura', edulcorata e spogliata da ogni particolarismo nazionale si propone ecumenicamente come uno strumento di pace, di unione tra i popoli.

Il *Bene culturale* contrariamente al *Monumento*, deve assumere caratteristiche che possano essere comprese anche al di fuori del proprio *milieu*. Ne deriva una necessaria riduzione e omologazione che col tempo lo farà diventare un bene di massa, certamente fruibile da chiunque, ma solo perché opportunamente svestito da alcune asperità.

Negli anni Settanta i tempi sono maturi per un nuovo intervento su Palazzo Ducale che porta a un imponente cantiere di restauro-recupero con trasformazione della destinazione d'uso. Dopo l'intervento degli anni Trenta il Comune di Genova si concentra nuovamente su questo edificio oramai svuotato da tutte le funzioni precedenti e che, nel 1975, viene individuato come punto di innesco per un cambiamento dell'identità di Genova. Dovrà diventare un 'palazzo della cultura', un inedito nella città operaia, portuale e industriale (fig. 3). Viene redatto un Piano per il Risanamento conservativo approvato nel 1979. I lavori vengono aggiudicati nel 1981 e si protraggono per un decennio. L'inaugurazione avviene in concomitanza con i festeggiamenti per i 500 anni dalla scoperta dell'America nel 1992 [Spalla 1987].

Rispetto a cinquant'anni prima, quando oggetto del restauro era stata la parte medievale del palazzo, le cose sono molto cambiate: Genova è una città in piena crisi da riconversione industriale, all'inizio di un declino demografico che non si è più arrestato, e in questo contesto decide di tentare la carta della città culturale e turistica in linea con le politiche statali che portano in quegli anni un forte aumento delle risorse [Melandri 2000]. Il sistema economico e produttivo si rivolge per la prima volta a questo nuovo ricco bacino: il consumo culturale [Felicori 2001].

I 'monumenti patri' sono diventati 'beni culturali', contenitori di prodotti dell'industria culturale il cui fruitore non è più il ceto intellettuale ma la nuova generazione proveniente dalla scuola e dall'Università di massa.

Si innesca un meccanismo per cui «negli anni '80 il pubblico diventa il metro su cui la produzione si regola: la quantità di spettatori decreta il successo di prodotti e generi che, a sua volta, produce l'idea di pubblico, alla quale la produzione si adegua. Si tratta di un processo circolare» [Sorice 1988, p. 106]. L'architettura storica cambia status: se in passato



3: Genova, Palazzo Ducale, nelle vesti di 'contenitore culturale' (Wikimedia Commons).

era stata il luogo della messa in scena di un'idea di nazione, patria e classe sociale, in quegli anni diviene la rappresentazione della Cultura stessa che, in un totale capovolgimento da fine si fa mezzo, strumento per vincere la concorrenza internazionale che non si declina più attraverso il conflitto militare bensì economico-culturale.

Lo sguardo culturale sposta l'attenzione dai problemi stilistici, storici, archeologici a quelli della fruizione (in accordo con una storiografia e una critica che si riorganizzano secondo i metodi dello strutturalismo, della semiotica e della linguistica). Il monumento viene considerato come elemento di una struttura più grande che è la città storica, esso stesso è percepito come sommatoria di spazi, funzioni, percorsi in cui si colloca il 'fruitore'. Il monumento si fa accessibile e permeabile e diviene luogo in cui è possibile sperimentare la perdita di 'aura' dell'opera d'arte (con mostre e collezioni non più appannaggio dei soli studiosi) e della storia che si fa narrazione storica ma rischia di diventare 'spettacolo'.

In Palazzo Ducale il concetto di contenitore culturale è evidente nella articolazione delle attività che vi trovano posto da subito e che negli anni sono state implementate: mostre d'arte e di fotografia, cicli di conferenze che coprono tutto l'arco dell'anno, ristorazione, commercio (antiquariato, libri), spettacoli e cinema nei cortili, oltre alle attività legate alle sedi dell'Archivio storico del Comune e della Società ligure di Storia Patria.

Dal punto di vista del rapporto tra palinsesto delle rappresentazioni (monumento storico, più bene culturale, più contenitore di consumi culturali) e palinsesto fisico il progetto degli anni Ottanta manifesta la dicotomia caratteristica di quegli anni tra restauro e recupero/ristrutturazione [Di Stefano 1979]. Così come nel centro storico si opera con modalità differenziate a seconda che gli edifici siano vincolati o meno anche nel grande palazzo si opera diversificando interventi di restauro, di recupero funzionale e impiantistico e in diversi casi vere e proprie ristrutturazioni che comportano la demolizione e ricostruzione delle parti più recenti.

L'edificio è una struttura formata da parti disomogenee che, grazie al progetto, vengono messe a sistema. I percorsi che il fruitore avrà a disposizione costituiscono l'ossatura e la chiave di lettura del nuovo Palazzo. Esso fa parte, a sua volta, di una più ampia struttura, l'intero centro storico correlato tramite poli. Modificare uno di questi poli induce dei cambiamenti positivi sull'intera struttura (emergerà negli anni successivi la parziale illusorietà di tale convinzione). Il lavoro per poli si evidenzia in quegli stessi anni con il progetto per la Facoltà di Architettura, realizzata su progetto di Ignazio Gardella sulle aree del centro storico ancora in macerie dopo la II Guerra mondiale (inaugurata nel 1990), e con il progetto di Renzo Piano per il Porto Antico e l'Acquario (1992). In tutti i casi la funzione culturale e turistica è vista come il motore del cambiamento.

3. Valorizzazione: luoghi per la messa in scena dell'immateriale

Con i 'valori immateriali' aggiungiamo un ulteriore livello al palinsesto delle rappresentazioni del costruito. L'esempio è fornito questa volta da una intera strada di Genova: Via del Campo a cui è dedicata una famosissima canzone di Fabrizio De André (figg. 4-5).

Via del Campo è una delle strade che diedero forma alla città fin dal Medioevo e ancora oggi è una delle principali arterie commerciali del centro storico. La strada si dipana per duecento metri, parallelamente alla Ripa Maris, il medievale affaccio a mare, affiancando il fitto intrico dei vicoli dell'antico Ghetto che si sviluppa a monte e concludendosi con Porta dei Vacca, risalente al XII sec.. Gli edifici che vi si affacciano sono popolari e nobili, come spesso accade nella città vecchia; vi si incontrano palazzi costruiti nei secoli XVI e XVII dalle famiglie Centurione, Doria Invrea, Lomellini Serra, con saloni affrescati dal Piola e dal De Ferrari, degni di essere inclusi nel secondo bussolo dei Rolli [Poleggi 2004], la 'colonna infame' del 1628 dedicata a Giulio Cesare Vacchero. Dietro gli intonaci e i bugnati affiorano colonne, pilastri, capitelli, archetti pensili e muri in conci di pietra nera medievali, sopra i tetti svetta la duecentesca torre dei Piccamiglio.

Il palinsesto materiale è prepotente, emerge, si fa notare. Ad esso, e al livello monumentale del palinsesto delle rappresentazioni, ci si dedica nel 2004 quando la strada entra nel progetto di riqualificazione legato a 'Genova Capitale europea della Cultura' che si concentra sul restauro delle facciate dipinte dei palazzi vincolati [Via del Campo 2004] utilizzando fondi europei, del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Regione Liguria.

Il livello memoriale e immateriale emerge invece a partire da sentimenti ed emozioni del presente combinate con suoni, profumi e immagini del passato, il tutto rielaborato dagli strumenti della valorizzazione, che li trasforma in eventi rendendo la strada una tessera del puzzle 'Genova' che oggi viene proposto al mondo.

Via del Campo, a partire dalla vicenda umana e artistica di De André, diviene luogo di costruzione e messa in scena di una 'memoria contemporanea' – come è sempre la memoria [Tadié, Tadié 2000] –, un po' nostalgia di un tempo perduto, un po' orgoglio identitario costruito attraverso stereotipi, comunque sempre altro rispetto al passato a cui tende. Una



4: Genova, Via del Campo, il livello immateriale: il 'vicolo' in cui si ricerca l'atmosfera e la varia umanità descritta da Fabrizio De André (Wikimedia Commons).

5: Genova, Via del Campo, il livello monumentale: Palazzo Doria Invrea (foto autrice 2004).

memoria comprensibile e dunque fruibile da chiunque. L'oggetto perfetto per un turismo 'esperienziale' che ricerca atmosfere, personaggi e immagini tratteggiate magistralmente nel testo della canzone ma che, naturalmente, non esistono più; il che porta ad una reinterpretazione infinita della canzone stessa, alla luce di ciò che oggi è via del Campo e della percezione che ne ha il singolo che la percorre.

Bibliografia

- ALIZERI, F. (1846). *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 3 voll.
- ALIZERI, F. (1875). *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova.
- BOATO, A., VARALDO GROTTIN, F. (1992). *Genova Palazzo Ducale*, Archeologia della città, Genova, Sagep.
- BUTI, A., GALLIANI, G. G. (1981). *Il Palazzo Ducale di Genova. Il concorso del 1777 e l'intervento di Simone Cantoni*, Genova, Sagep.
- CAGNANA, A., CIRESOLA, T., PITTALUGA, D. (2015). *Il palazzo della Repubblica di Genova nel Medioevo: fonti archivistiche e archeologia dell'Architettura*, in «Archeologia dell'architettura», X, pp. 89-125.
- CALVINO, I. (1972). *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- DI STEFANO, R. (1979). *Il recupero dei valori. Centri storici e monumenti. Limiti della conservazione e del restauro*, Napoli, ESI.
- FELICORI, M. (2001). *Le politiche culturali: il caso di Bologna*, in «Il Mulino», n. 4, pp. 688-699.
- GROSSO, O., PESSAGNO, G. (1933). *Il Palazzo del Comune di Genova*, Genova, Società Ligure di Storia patria.
- MELANDRI, G. (2000). *Cultura, investimenti, occupazione*, in «Notiziario» Ministero per i Beni e le Attività culturali, n. 62-64, pp. 6-11.
- POLEGGI, E. (2004). *L'invenzione dei Rolli. Genova, città di palazzi*, Milano, Skira.
- SCHULER, M. (2013). *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Torino, Bompiani.
- SORICE, M. (1988). *L'industria culturale in Italia*, Editori Riuniti, Roma.
- SPALLA, G. (1987). *Il restauro del Palazzo ducale di Genova: dalla progettazione all'attuazione*, in Anastilosi. *L'antico, il restauro*, la città, a cura di F. Perego, Roma-Bari, Laterza, p. 207, n.1.
- Via del Campo a Genova* (2004), a cura di G. Bozzo, Genova, Log.
- TADIÉ, J.-Y., TADIÉ, M. (2000). *Il senso della memoria*, Bari, Dedalo.

Pompei stratificata attraverso il linguaggio cinematografico di Carlo Ludovico Ragghianti

Stratified Pompeii through the cinematographic language of Carlo Ludovico Ragghianti

DANIELA PAGLIARULO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il termine critofilm viene ideato da Carlo Ludovico Ragghianti per indicare una critica esercitata attraverso il cinematografo, il cui linguaggio deve ripercorrere il processo con il quale l'opera d'arte ha preso forma nei suoi valori singoli e irripetibili.

Parallelamente all'attività di critico, Ragghianti realizza ventuno pellicole di cui due dedicate alla città di Pompei. Si propone un'analisi dei critofilm per rintracciare, sulla scorta delle sue riflessioni intorno ai temi di linguaggio visuale e architettura, quelle tracce che approfondiscono, della preesistenza, gli elementi che confermano l'importanza della sua conservazione.

The term critofilm was conceived by Carlo Ludovico Ragghianti to indicate a criticism exercised through the Cinema, whose language must follow the process by which the artwork has taken shape in its individual and unrepeatable values.

During his activities as a critic of art, he produced twenty-one films, two of which were dedicated to the city of Pompeii. It is proposed an analysis of the critofilm with the intention of tracing, on the basis of Ragghianti's reflections on the themes of visual language and architecture, those traces of preexistence that deepen the elements that confirm the importance of its conservation.

Keywords

Rappresentazione, processo critico, conservazione.

Representation, critical process, conservation.

Introduzione

La sperimentazione in campo cinematografico di Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) e, più in generale in quello del digitale, rappresenta uno dei suoi ambiti di interesse la cui interrogazione può contribuire a fornire chiavi di lettura dei fenomeni contemporanei e di rilettura del palinsesto urbano e ambientale.

Nel corso della sua attività come critico d'arte affronta il tema della trasmissione e diffusione delle opere artistiche attraverso molteplici forme di rappresentazione e divulgazione: senza dimenticare l'infaticabile attività pubblicistica, sono di grande rilievo, com'è noto, i suoi allestimenti museali e le sue realizzazioni cinematografiche, ma anche le sue sperimentazioni, che intraprende a partire dagli anni Sessanta, dell'uso del plotter e del computer come strumenti di analisi delle opere d'arte. Nel suo impegno si riscontra uno scopo educativo, strettamente intrecciato alle questioni della tutela del patrimonio, intesa come sensibilizzazione dei cittadini nei confronti dell'eredità culturale che dovrebbero custodire; ma è ravvisabile anche uno scopo conoscitivo, con l'obiettivo di ripercorrere

criticamente il singolare *processo* dell'opera d'arte [Ragghianti 1933, 22] legato, in modo potremmo dire simbiotico, al processo di conoscenza profonda e ineludibile del percorso metodologico del restauro. Le sue esperienze in questi campi confluiscono, in ambito didattico, nell'Università Internazionale dell'Arte, da lui fondata nella "città laboratorio" di Firenze nel 1968, per promuovere attività sperimentali volte alla comprensione, comunicazione, conservazione e trasmissione delle opere d'arte, con particolare riguardo ai temi dell'architettura e dell'urbanistica; ciò attraverso un'originale impostazione didattica ed un folto gruppo di ricerca di personalità eminenti [Viani, Ristori 1983, 5-13].

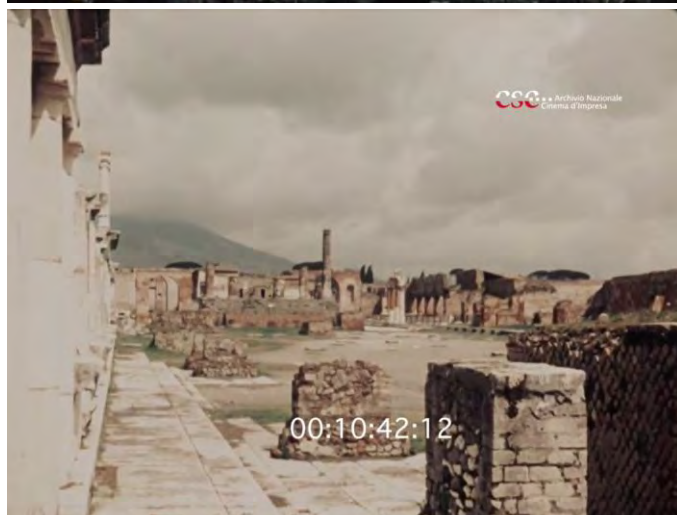
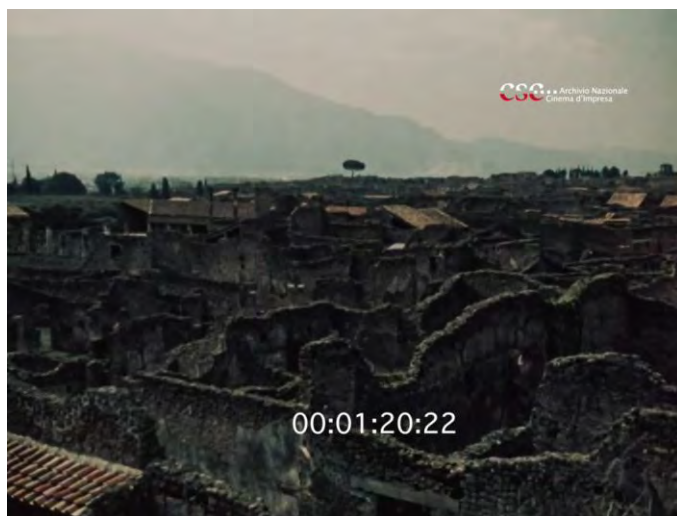
Ma veniamo ora all'attività strettamente cinematografica, da lui definita come «'atto' sociale di cultura», per rintracciare l'atteggiamento teso alla comprensione dell'arte e a trasferirne i valori «al grande pubblico» attraverso «la lingua più universale che parla a tutti con il più diretto potere di convinzione» [Ragghianti 1956, 72].

Se le prime realizzazioni dei *critofilm* risalgono agli anni Quaranta, i primi scritti su questo tema risultano già al decennio precedente: nel 1933, con il suo *Cinematografo rigoroso*, è impegnato ad individuare l'intrinseco valore visivo dell'espressione cinematografica definendola un'arte figurativa non dissimile dalla scultura o dalla pittura, ma che si caratterizza attraverso la proprietà del tempo che è, incrociandosi con la dimensione spaziale, la forma speciale, il dato qualitativo, che definisce la differenza metodologica tra la cinematografia e le altre arti [Ragghianti 1933, 22-23].

Nel suo scritto *Spazio e tempo* chiarisce che la dimensione temporale non è «durata cronologica» ma «storia, vita spirituale concreta» che investe e sostanzia le opere d'arte e la stessa attività percettiva del *vedere* [Ragghianti 1952b, 76]. In questa visione si scorge un nodo critico-teorico di particolare rilievo interno alla cultura conservativa che riconosce nel dinamismo del tempo – e nelle sue tracce – un valore irriducibile [Brandi 1963, 21-29; Yourcenar 1990, 61-64; Riegl 1984, 31-38; Carbonara 1997, 511-520; Marino 2016, 615-627]. Proprio nell'ambito delle teorie più condivise inerenti al riconoscimento dell'artisticità delle opere d'arte, per Ragghianti «con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, *nella sua storia insomma*, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista» [Ragghianti 1952b, 78], e non può non notarsi in questa interpretazione un'opposizione in relazione alla visione del tempo rispetto all'opera d'arte di Cesare Brandi, per il quale è invece proprio nella 'magica' – e rapida – folgorazione dell'attimo che si compie il riconoscimento dell'artisticità dell'opera necessario a giustificarne la conservazione [Brandi 1963, 21-28]. Per il critico lucchese, infatti, la dimensione temporale trova corrispondenza, come si evince in particolar modo nel saggio *Tempo sul tempo* (1969), nel 'lento' ripercorrimiento del *processo* artistico e della vita dell'artista [Scotini 2000, 43] e individua nei *critofilm*, attraverso la possibilità offerta dal linguaggio cinematografico di seguire quello artistico e ricercata dal critico cineasta, «lo strumento che può meglio di ogni altro rivivere il *processo* dell'opera secondo cui questa si è attuata nei suoi valori singolari» [Ragghianti 1952a, 232].

1. L'*itinerario* tra urbanistica e tutela di Carlo Ludovico Ragghianti

Il critico lucchese ripercorre, dunque, i *processi* dei fenomeni artistici, e in particolare dell'architettura, attraverso una visione che Carlo Cresti definisce 'itinerante' e che possiamo dire analoga a quella cinematografica, caratterizzata dal sincretismo della costruzione spazio-tempo [Cresti 2000, 114-122].



1: Critofilm 10, Pompei urbanistica, Inquadratura 8. I diritti dei Critofilm sono di Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Italy. I filmati sono depositati e conservati presso Archivio Nazionale Cinema Impresa a Ivrea.

2: Critofilm 10, Pompei urbanistica, Inquadratura 45.

3: Critofilm 10, Pompei urbanistica, Inquadratura 46.

Con questa impostazione metodologica Ragghianti affronta in maniera del tutto particolare l'osservazione delle opere architettoniche e le questioni urbane collocandosi, soprattutto in virtù delle sue continue azioni nel campo della tutela durante il periodo della ricostruzione postbellica, come osserva Amedeo Bellini, «tra i più impegnati nella richiesta di una pianificazione urbanistica quale premessa essenziale alla salvaguardia del patrimonio», richiamando «temi tipici della funzionalità della città moderna» nella quale le esigenze dell'uomo che la abita sono poste in primo piano [Bellini 2011, 19-22]. Infatti il Nostro riconosce nella definizione teorica dell'urbanistica moderna il raggiungimento di «un grado di perfezione e di una ricchezza di risorse tali che essa sarebbe in grado di risolvere nel modo migliore i problemi di vita della società»; si tratta però di una teoria destinata a non poter trovare esiti significativi poiché non sussistono le circostanze necessarie alla sua realizzazione, cioè la disponibilità del suolo i cui diritti della proprietà pubblica sono scomparsi, secondo Ragghianti, a partire dalla Rivoluzione francese che ha ridotto la terra a mero bene economico [Ragghianti 1952c, 19-24].

Il suo interesse al tema urbano è inestricabilmente in dialogo con la tutela del costruito. Nel 1941, con *Nota sull'urbanistica* entra nel dibattito in corso per l'approvazione della legge urbanistica generale, anticipando tematiche emerse nell'ambito del IV Convegno INU di Venezia del 1952 e che d'altronde trovano espressioni significative nella relazione *Paesaggio e ambiente* di Roberto Pane. Pur riconoscendo nei contributi coevi, in particolare in quelli di Giulio Carlo Argan e di Carlo Calzecchi Onesti [Argan 1939; Calzecchi Onesti 1941], la volontà comune di salvaguardare i monumenti e l'ambiente, avverte l'indeterminatezza della nozione di urbanistica la cui teoria ritiene confinata in

un nucleo di specificazioni tecniche lasciando indefinite le forze determinanti che la informano, da lui individuate in due condizioni variabili volte ad affiancare la tecnica: il fattore etico-politico e il fattore storico. Egli si impegna ad osservare il problema per far fronte alle specificità della casistica elevando, così, la pianificazione ad un vivo e complesso *corpus* di conoscenze sensibile alle contingenze sociali. Per i fattori da lui individuati, come chiarisce nel 1945 in *Come fare la ricostruzione urbanistica*, ritiene necessario un approccio rigoroso volto ad affrontare le problematiche legate alla dimensione urbana che vede nell'urbanistica, nell'architettura, nella tutela e nel restauro le trame che si intrecciano nella «giunzione tra paesaggio storico e naturale»; espressione, quest'ultima, con la quale il critico lucchese mostra un significativo avanzamento nella definizione di "bellezze naturali" proveniente dalla legge Bottai.

Dal 1943 inizia un sodalizio intellettuale con l'urbanista e architetto Edoardo Detti, il quale non solo affianca Ragghianti nella realizzazione delle pellicole patrocinate da Adriano Olivetti a carattere urbano ma accoglie anche nella sua teoria urbanistica, «che presuppone la comprensione genetica dei fenomeni» [Duboy 2000, 143], due istanze primarie mutate dal pensiero ragghiantiano: la coralità dei processi e la necessità dell'orizzonte internazionale. Ragghianti, infatti, influenza profondamente l'approccio critico e l'attitudine all'osservazione di Detti, trasferendo la particolare valenza dei mezzi fotografici e cinematografici che possono tradursi in atto critico.

La sua ampia visione del problema urbano si conferma anche nel panorama culturale del secondo dopoguerra, proprio in merito agli approcci di intervento su casi specifici di restauro e ricostruzione urbana. Nell'appendice del suo *Ponte a S. Trinita* (1948) delinea il suo pensiero mettendo in luce l'interdipendenza funzionale tra il centro e il resto della città e le stratificazioni storiche quali elementi da temperare nelle logiche di tutela urbana e nelle scelte di restauro volte a considerare in modo scrupoloso anche le destinazioni d'uso delle architetture e delle aree urbane e, quindi, la vita che si svolge al loro interno. Il volume trova nella recensione di Zevi su «Metron» un profondo consenso: è la prova, secondo Zevi, di un nuovo orientamento della critica d'arte nei confronti dell'architettura che osserva le opere nel proprio contesto, guardando alla loro genesi e alla loro processualità, oltrepassando una visione pellicolare ed entrando anche nelle realtà costruttive [Zevi 1948, 43-44]. Si tratta di quella volontà di comprensione strutturale dei fenomeni che trova anche eco nell'esigenza metodologica di Alois Riegl volta a scavalcare le classificazioni aprioristiche nate dal concetto di stile, arrivando alla considerazione paritaria, condivisa da Ragghianti [Zevi 1972, 76, 179], di 'arti maggiori' e 'arti minori'. Di certo non è la sola traccia di condivisione: un altro punto di contatto si rintraccia osservando come per il maestro viennese il linguaggio artistico si manifesti in una 'struttura esteriore', formalizzazione di una 'struttura profonda' che corrisponde proprio al *processo* creativo dell'artista [Sciolla 1995, 17-22].

2. Urbanistica-architettura-pittura: la compenetrazione vitale di Pompei nei *critofilm*.

Secondo Ragghianti «una fotografia può divenire strumento per *far vedere* in profondità, mezzo per la lettura e la comprensione di un'architettura quanto di un territorio, mai surrogato dell'esperienza dal vero ma anzi stimolo continuo all'osservazione diretta» [Lisini, Mugnai 2013, 41-58]. Se il linguaggio cinematografico, è quello che meglio può aderire a quello artistico 'obbedendo' all'espressione formale dell'elemento sottoposto a vaglio critico, al contempo, quale forma di espressione, non può non essere suscettibile della soggettività dello sguardo del regista di un *critofilm* [Ragghianti 1992a, 230-232]. Si tratta di una ricerca di riprese che «indica, sottolinea, commenta i valori che volta a volta si desidera prospettare» di

un contenuto la cui scelta già riflette gli interessi culturali dell'operatore cineasta [Ragghianti 1952b, 225-230]. A tal proposito la sua scelta di dedicare ben due pellicole all'arte romana è indice di un'attenzione particolare che prende le mosse, in primo luogo, dal contatto diretto con la fisicità della materia archeologica durante i suoi viaggi a Napoli per incontrare Benedetto Croce. Questi diventano occasione per visitare, oltre gli scavi pompeiani, anche i numerosi affreschi conservati presso il Museo Archeologico di Napoli. In merito al riconoscimento dei valori dell'espressione artistica romana egli offre uno specialissimo contributo critico-interpretativo che nasce da un'insoddisfazione nei confronti degli studi pregressi che tendono a sminuirla definendola 'arte popolare' [La Salvia 2006, 202-203]. Per Ragghianti ciò comporta una considerazione di queste opere come «semplici copie della pittura greca, ma una volta chiarita la loro intrinseca qualità d'arte non si potrà più trattarle come semplici documenti» [Ragghianti 1963, 95-96].

Da questo appello al riconoscimento delle 'qualità' singolari e proprie dell'arte di epoca romana emerge una riflessione specifica nei confronti della concezione di arte come 'documento storico': Ragghianti avverte, in tale interpretazione, un pericoloso limite per la comprensione dell'arte la quale tende, in questo modo, ad identificarsi «con l'esigenza di cui è divenuta fortuita materia». In questo discostamento dallo scientismo, volto al superamento del metodo 'positivo' dello studio dell'arte che pone il valore documentario come ragione



4: Critofilm 11, Pompei città della pittura, Inquadratura 14.

predominante e irriducibile della conservazione [Carbonara 1997, 231-270], Ragghianti, in particolare, respinge la riduzione dell'arte «ad effetto della partecipazione alla vita storica, politica, sociale e culturale» diventando documento «per il desiderio o la comodità dello storico fallace» [Ragghianti 1955, 264-267].

Il contributo di Ragghianti alla rivalutazione delle specificità dell'arte romana attraverso uno sguardo lontano dalle scie positiviste si concretizza, dunque, nel 1958, attraverso la realizzazione di due *critofilm* pompeiani: viene prodotto prima *Pompei Urbanistica* e poi *Pompei città della Pittura*, nonostante il critico sia parallelamente dedito alla scelta di illustrazioni per la pubblicazione del volume *Pittori di Pompei* (1963), il cui studio sui maestri pompeiani è già concluso dal 1952 [Santini 1963, 66], dimostrando, così, la necessità di ripercorrere l'argomento archeologico partendo dalla dimensione urbana per poi trasferirsi alla scala più minuta.

Pompei urbanistica comincia con una ripresa rivolta al paesaggio che domina gli scavi di cui il Vesuvio è protagonista e, spostandosi verso la città, la voce narrante (di seguito riportata in corsivo) accompagna ritmicamente tutto il viaggio multimediale. Subito viene messa in luce l'eccezionalità del sito che *per la tragica sorte* (dell'eruzione del 79 d.C.) *è conservato ai posteri come quando arrestò la sua vita*, inquadrando la moltitudine brulicante di *domus* che, nonostante lo stato di rovina, appare come una città abitata (fig. 1). Da questa panoramica di



5: Critofilm 11, Pompei città della pittura, Inquadratura 15.

ampio respiro ci si cala bruscamente nella consistenza materiale delle antiche mura sannitiche per ripercorrere gli antichi tracciati stradali. *Dalle porte si staccano le strade interne* che vengono riprese con ritmo incalzante, enfatizzato da un sottofondo di ripetitività armoniche, esaltando gli angoli retti del sistema di cardini e decumani, quale matrice di sviluppo del *piano regolatore di Pompei* che *si riflette nei sistemi costruttivi*. Con questa particolare espressione viene fuori la tendenza all'attualizzazione della storia nella lettura critica di Ragghianti, sulla scorta della circolarità dell'estetica idealista distinzionista crociana, e, come osserva Bruno Zevi, l'attitudine all'approfondimento delle realtà costruttive dell'architettura. I continui riferimenti ai caratteri funzionali e all'assetto abitativo ordinato da una *pianificazione organica* del tessuto urbano rimandano agli interrogativi ai quali Ragghianti tenta di dare risposta durante il periodo della ricostruzione postbellica e che egli pone intorno all'asse della visione funzionale della città in cui le esigenze di vita e il palinsesto storico rivestono un ruolo di primo piano per la conservazione e la tutela [Ragghianti 1948, 107-112].

Uscendo dalle mura ci si affaccia direttamente sui luoghi e sugli edifici pubblici con un cambio di registro fotografico e musicale: il *critofilm* procede più lentamente, soffermandosi sulle singole architetture, per prima l'Anfiteatro e dall'arena si apprezza il rapporto con il Vesuvio. Passando alla vicina Palestra vengono ripresi dinamicamente i diversi elementi adiacenti, seguendone le principali linee formali, come accade, ad esempio, per i porticati di accesso al foro triangolare: la cinepresa percorre la verticalità della singola colonna e, successivamente, un andamento orizzontale ne segue il passo, con una continua intersezione di caratteri unici e corali. Di qui alla grande piazza, centro di vita sociale, in un paesaggio disteso dominato di nuovo dalla mole vesuviana (fig. 2). La pellicola termina con una nuova visione della città nel suo complesso, il *più prezioso e mirabile documento urbanistico dell'antichità*, fino a evidenziarne un nuovo rapporto paesaggistico, quello con il mare (fig. 3).

Tra *Pompei urbanistica* e *Pompei città della pittura* si rintraccia una compenetrazione di tematismi che dalla dimensione paesaggistica del primo *critofilm* arriva fino ai dettagli dei volti ritratti negli affreschi. Il nodo che intreccia la dimensione urbana e quella pittorica è il tema della rappresentazione dell'architettura che ricorre nelle raffigurazioni pompeiane diventando, quindi, dimensione *transfer* tra l'argomento della città e quello della pittura. L'undicesimo *critofilm* prende avvio con l'inquadratura di un affresco della serie *Paesaggi architettonici*, conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, portando la scena quasi ad entrare nel colonnato affrescato. Si esplicita poi la rispondenza tra scene raffiguranti e oggetti raffigurati quando, a partire dall'anfiteatro si sovrappongono, attraverso dissolvenze incrociate, immagini della consistenza reale a quelle delle raffigurazioni pittoriche (fig. 4-5). *In alcuni casi le pitture completano le architetture*, come ad esempio in quello dell'ingresso della Casa del Fauno in cui dalla scena architettonica si arriva al "completamento" tramite quella pittorica. Emerge, dunque, un rapporto di reciproca caratterizzazione in cui il confine tra rappresentazione pittorica e fisicità architettonica è sfumato e dove la bidimensionalità della pittura assume un carattere spaziale per la specificità del carattere decorativo nell'architettura pompeiana e nella città nel suo complesso.

Il racconto filmico è in continuo movimento finché si conserva la relazione urbanistica-architettura-pittura, seguendone le diverse articolazioni, per poi acquisire un registro statico per osservare gli affreschi conservati presso il museo napoletano. Tuttavia la riduzione della transdimensionalità viene compensata da un ritmo incalzante di un susseguirsi di differenti scene di vita, ripercorrendo vivaci ritratti portando l'attenzione sugli usi e i costumi della

società, una varietà di raffigurazioni corrisposta da varietà musicale che segue le *rappresentazioni attuali e mitiche di vibrante impressionismo*.

Un riferimento per nulla casuale se si ricorda che secondo Ragghianti è la cultura impressionista ad aver gettato le basi della fotografia per la tendenza alla rappresentazione di atti mobili e transitori «vibranti di caso e momento come la vita stessa sentita nel suo mutevole fluire» [Ragghianti 1933, 37] ed il flusso vitale è il *fil rouge* che collega i racconti cinematografici su Pompei ma soprattutto il valore che viene, più di ogni altro, indicato e prospettato all'osservatore.

Conclusioni

L'interesse di Carlo Ludovico Ragghianti volto allo studio profondo delle opere d'arte, così come dei tessuti urbani, si avvale dell'uso di *media* che, come nel caso del cinematografo, diventano a loro volta espressioni artistiche e che, impiegati per la riproduzione dei *processi* delle opere d'arte, si configurano come raffinati strumenti volti alla comprensione dei fenomeni e non per la ricostruzione, anche solo virtuale, del patrimonio così come avviene, ad esempio, ricercando le finalità del 'restauro digitale' [Limoncelli 2011, 42-48]. Egli ricusa, quindi, gli equivoci legati all'adozione di procedimenti e tecniche moderne che si muovono nella dicotomia tra espressivo e materiale [Ragghianti 1979b, 62] che la disciplina del restauro non può includere nel proprio campo di indagine ed ancor meno nel proprio campo operativo.

Pompei gode di una costante e nota fortuna iconografica, risalente alla seconda metà del XVIII secolo, che oggi registra, con il sussidio delle tecnologie più avanzate di *video-rendering*, una tendenza diffusa alla realizzazione di cine-documentari volti a ricostruire virtualmente i resti archeologici e la vita degli abitanti che 'ripopolano' la città. La visione del critico lucchese appare come un caso singolare, ripercorre i luoghi nel loro *hic et nunc*, senza alcun tentativo di manipolare la realtà fisica del sito, e 'obbedisce' ai caratteri formali e funzionali della preesistenza ricostruendo una vitalità invisibile – ma percepibile – della società pompeiana.

Toccando tutte le dimensioni di questa speciale consistenza archeologica ed esaltandone lo stato in cui gli è pervenuta, riesce a dimostrare che il valore di questo palinsesto non risiede in uno stato di ideale interezza, piuttosto nei suoi rapporti interni, i quali, attraverso i due *critofilm*, si inscrivono in un nodo di relazioni inscindibili tra le realtà urbana, architettonica e pittorica. Questa compenetrazione di diverse dimensioni, che appare nel racconto ragghiantiano come istanza irriducibile per «saper vedere» questi luoghi, viene esaltata dal dinamismo cinematografico. Di converso, la staticità con la quale vengono ripresi gli affreschi conservati presso il Museo Archeologico e con la quale si perde la vitalità delle relazioni esistenti, sembra avvertire il pericolo di perdita dei caratteri autentici della preesistenza e, parallelamente, di svilire l'artisticità delle opere a mere schede documentarie. Un avvertimento che affonda le sue radici nel periodo che, da più parti, è considerato come quello della nascita della cultura conservativa e del restauro modernamente inteso e durante il quale il contributo di A.C. Quatremère de Quincy è icona della salvaguardia dell'atmosfera che unisce le opere d'arte al loro ambiente.

In definitiva, Carlo Ludovico Ragghianti offre un apporto significativo nell'avanzamento teorico rispetto all'«unità di monumento e ambiente» che, come sottolinea Giovanni Carbonara, è «di segno diverso rispetto alla cultura ufficiale», segno proprio di quella visione di urbanistica inclusiva dei contenuti tecnici, sociali e politici [Carbonara 1997, 423-424], escludendo nelle sue teorie qualsiasi metodologia critica che tenga conto di fattori eteronomi

al processo artistico, di cui la conoscenza profonda è il primo garante della sua conservazione e della sua trasmissione al futuro.

Bibliografia

- ARGAN, G.C. (1939). *Urbanistica e architettura*, in «Le Arti», a. I, fasc. IV, aprile-maggio, pp. 365-375.
- BELLINI, A. (2011). *La ricostruzione: frammenti di un dibattito. Tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio.
- BRANDI, C. (1963). *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura.
- CALZECCHI ONESTI, C. (1941). *Urbanistica e monumenti*, in «Costruzioni», n. 165.
- Atti del VII Congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1956.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori Editore.
- Carlo L. Ragghianti, *i critofilm d'arte* (1995), a cura di A. Costa, Udine, Campanotto editore.
- CRESTI, C. (2000). *Ragghianti e l'architettura*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, a cura di M. Scotini, Milano, Charta, pp. 114-122.
- I critofilm di Carlo L. Ragghianti: tutte le sceneggiature* (2006), desunte da V. La Salvia, interventi di V. Fagone, A. Caleca, L. Cuccu, Lucca, Fondazione Ragghianti studi sull'arte.
- DUBOY, P. (2000). *Edoardo Detti e Carlo L. Ragghianti: urbanistica rigorosa*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, a cura di M. Scotini, Milano, Charta.
- Edoardo Detti: architetto e urbanista 1913-1984* (2013), a cura di C. Lisini, F. Mugnai, Parma, Diabasi, p. 41-58.
- LIMONCELLI, M. (2011). *Applicazioni digitali per l'archeologia: il restauro virtuale*, in «DigItalia», n. 1, pp. 42-59.
- MARINO, B.G. (2016). *Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Media e interpretazione dei paesaggi storici per la conservazione del patrimonio e la comunicazione della memoria*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Tomo II, *Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE.
- PANE, R. (1966). *L'antico dentro e fuori di noi*, in «Bollettino CISA», n. VIII, pp. 12-20.
- RAGGHIANTI, C.L. (1933). *Cinematografo rigoroso*, in *Cinema arte figurativa* (1952), Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 17-39.
- RAGGHIANTI, C.L. (1938). *Immagine e parola*, in *Cinema arte figurativa* (1952), Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 40-49.
- RAGGHIANTI, C.L. (1948). *Ponte a S. Trinita*, Firenze, Vallecchi.
- RAGGHIANTI, C.L. (1952a). *Il critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 222-238.
- RAGGHIANTI, C.L. (1952b). *Spazio e tempo*, in *Cinema arte figurativa*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 76-81.
- RAGGHIANTI, C.L. (1952c). *La città e il suolo urbano*, in «seleArte», n. 1, pp. 19-24.
- RAGGHIANTI, C.L. (1955). *Partecipazione dell'arte, arte come "documento storico"*, in *Il pungolo dell'arte* (1956), Venezia, Neri Pozza.
- RAGGHIANTI, C.L. (1956). *Informazioni sul critofilm d'arte*, in «seleArte», n. 23, pp. 72-76.
- RAGGHIANTI, C.L. (1963). *Pittori di Pompei*, Milano, Edizioni il Milione.
- RAGGHIANTI, C.L. (1975). *Arti della visione I. Il cinema*, Torino, Einaudi.
- RAGGHIANTI, C.L. (1979a). *Arti della visione III. Il linguaggio artistico*, Torino, Einaudi.
- RAGGHIANTI, C.L. (1979b). *Restauro critico*, in «Critica d'arte», n. 163-165, pp. 60-63.
- RAGGHIANTI, C.L. (1984). *Arte essere vivente. Dal diario critico 1982*, Firenze, Edizioni Pananti.
- RIEGL, A. (1984). *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, trad. it. S. Scarrocchia, Milano, Absondita.
- SANTINI, C. (1963). *Pittori di pompei*, in «seleArte», n. 66, p. 66.
- SCIOLLA, G.C. (1995). *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet.
- SCOTINI, M. (2000). *Cinematografie della visione. Carlo L. Ragghianti, l'immagine e il tempo*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, a cura di M. Scotini, Milano, Charta, pp. 31-45.
- YOURCENAR, M. (1990). *Il tempo grande scultore*, Torino, Einaudi.
- VIANI, S., RISTORI, D. (1983). *UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze. Cronistoria 1969-1979/82*, Firenze, Centro Stampa Palagi.
- ZEVI, B. (1948). *Recensione al Ponte a S. Trinita di C.L. Ragghianti*, in «Metron», n. 29, pp. 43-44.
- ZEVI, B. (1972). *Architettura in nuce*, Firenze, Sansoni.

Archeologia dei relitti urbani. Luoghi abbandonati come dispositivi di lettura delle città *The Archeology of urban relics. Dismissed places as dispositifs to knowledge cities*

EMANUELA SORBO

Università IUAV di Venezia

Abstract

Le carte internazionali, come Nara +20, assegnano un ruolo cruciale alle comunità nei processi di riconoscimento del bene culturale. Una evoluzione che prefigura un nodo problematico, poiché i processi collettivi possono alternativamente portare al riconoscimento di un luogo inteso come patrimonio o alla sua rimozione come relitto. Emerge quindi una frattura, in termini foucaultiani, tra l'aumento delle heritage designations, nelle attività di studio legate alla conservazione, e il numero crescente di luoghi considerati relitti urbani. Il presente saggio indaga in che misura gli spazi, le aree, le architetture abbandonate, non riconosciute, che in maniera estensiva dopo la crisi economica e culturale sono presenti nelle città Europee, possano rappresentare un patrimonio per le comunità e una chiave interpretativa per la lettura dei fenomeni urbani nella città contemporanea.

International Charters, as Nara +20, assign a crucial role to communities, they are considered as a crucial actor for urban transformation and development in processes linked with cultural heritage. Communities can turn the process of acknowledgement of places from a recognized cultural heritage, into an abandoned or unknown urban relics. A fracture arises in Foucauldian terms between the recent increase of heritage designations and the amounts of dismissed architectures and areas in Europe. The paper investigates how to deal with these particular "fractures" in cities and focuses on how and why forgotten heritage is a common cultural good for communities and an interpretative key to investigate the city.

Keywords

Patrimonio Culturale, Luoghi Abbandonati, Storia delle memorie e delle identità collettive

Cultural Identities, Cultural Memories, Cultural Heritage, History of collective identities and memories

Introduzione, ovvero il paradosso nella *heritage designation*

Le recenti crisi economiche hanno generato un conflitto tra l'aumento delle *listed architecture* e la capacità di sostenerne la conservazione benché uno degli obiettivi della conservazione è incrementare la conoscenza e la consapevolezza del patrimonio culturale [Zouen 2018, 17-18]. Se le azioni di *preservation* da parte delle amministrazioni pubbliche sostengono il diritto della comunità alla fruizione del bene, le azioni di riuso, spesso legate alla sostenibilità, anche economica, della gestione del patrimonio culturale, possono essere demandate ad attori identificati come *stakeholders*, spesso rappresentati da soggetti privati [NARA +20 1994, punto 3]. Esiste cioè un conflitto tra i valori che portano alla *heritage designation*, che assegna ad essi il ruolo di *common cultural heritage* e l'interesse selettivo degli *stakeholders*, che rivela un paradosso: è presente un legame, esplorato in letteratura, tra il valore culturale e la sostenibilità economica, poiché l'indebolimento del valore culturale è associato al conseguente depotenziamento del valore economico. Il bilanciamento tra riconversione e perdita del valore culturale non parrebbe quindi più sostenuto da un sostanziale incremento della redditività economica del bene [Zouen 2018, 13, 16; Caliandro, Sacco 2011, 11].

Questa contraddizione può essere letta attraverso la fondativa definizione di Monumento/Documento di Jaques Le Goff [Le Goff 1978, 38-43] poiché la trasmissione di memoria, o meglio il riconoscimento di un documento quale monumento, rivela che la scelta/l'identificazione è operata da una memoria collettiva, quindi da un processo di consapevolezza rispetto alla memoria e al ruolo di una architettura nella società. La mutevolezza di questo valore di riconoscimento, che si rileva anche nel radicale cambiamento nella tassonomia urbana (da palazzo ad hotel ad esempio) accompagnato dalla perdita del dato documentale (associato alle radicali trasformazioni impiantistiche) genera un conflitto tra l'esigenza di contrastare l'abbandono e le operazioni di riuso che trasferiscono sul monumento, inteso secondo la definizione di Le Goff, esigenze di sostenibilità economica più che culturale.

Tale dicotomia tra sostenibilità economica e valore culturale introduce al problema del superamento del riconoscimento, a volte problematico, del bene culturale in quanto monumento, e introduce, per il bene culturale, il concetto di *valore di comunità*, intimamente connesso al suo valore come *lieux de mémoire*, nella definizione di Pierre Norà [Nora 1989, 18].

Quando il *valore di comunità* si depotenzia in una logica di investimento privato, parallelamente si assiste ad una ridefinizione delle strategie di trasmissione della memoria collettiva associata ai luoghi urbani. Laddove la trasmissione implica che il rapporto tra il patrimonio culturale e i fenomeni di sviluppo della città sono veicolati dalla scelta preliminare di cosa fa parte del patrimonio culturale e cosa invece non lo è e delle strategie per cui quel patrimonio culturale può essere riconosciuto come tale nella memoria collettiva.

Esiste quindi un ruolo decisivo del *soggetto collettivo*. In particolare agiscono nuovi valori che prima non erano riconosciuti e che si esprimono attraverso un superamento del concetto stesso di *valutazione* del bene culturale in relazione al mutamento dei sistemi di percezione della realtà. Si delinea un nodo problematico che riguarda il processo di *riconoscimento collettivo* per cui un comparto urbano è (o meno) riconosciuto come patrimonio da una comunità poiché, citando Nietzsche: «ciò che non è storico e ciò che è storico sono ugualmente necessari per la salute di un individuo, di un popolo, di una civiltà» [Nietzsche 1966, 210].

Questa necessità si può esprimere assegnando un valore culturale o – parafrasando Le Goff – identificando nella condizione di monumento – luoghi e architetture che hanno una connotazione simbolica e/o che rivelano una esperienza estetica o memoriale [Sorbo 2016, 28-43], come nel caso della frontiera del *forgotten heritage* [Margaine 2013; Margaine 2009; Meow 2015; Emmet 2016] o del *dark Heritage* [Biran et al. 2011] la cui prima manifestazione nella cultura popolare è la fotografia *Urbex* che origina la metamorfosi, a volte anche solo parziale, del luogo abbandonato in *luogo di comunità*. Paradossalmente accanto all'abbandono di alcuni *luoghi di comunità* storicizzati e dalla connotazione memoriale e documentale molto forte, come il patrimonio ecclesiastico [Fiorani, Kealy, Musso 2017].

Per proporre una lettura del significato delle metamorfosi in atto - la cui spia sono i processi e le azioni *bottom-up* - occorre superare una visione materialista dell'abbandono, cioè legata ai processi economici in atto, e provare a indagarne le ragioni culturali.

2. Sul concetto di *Abbandono e Archeologia dei Relitti Urbani*

L'Abbandono, *Gelassenheit*, è uno scritto del 1959 di Martin Heidegger. Nel suo libro, Heidegger, commentando le migrazioni seguite alla seconda guerra mondiale, giunge a definirle come una perdita dell'uomo contemporaneo della *Bodenständigkeit* (il radicamento) riconoscendo in questa mancanza lo spirito dell'epoca [Heidegger 1959, 26].

Ma *Gelassenheit* significa sia abbandono *delle* cose che abbandono *alle* cose (abbandonarsi). Questo sentimento di assenza genera una spinta dell'umanità verso pulsioni di tipo quantitativo più che qualitativo, che Heidegger definisce come pensiero contemplativo (*das besinnliche Nachdenken*) e pensiero calcolante (*das rechnende Denken*) [Heidegger 1959, 15].

La metafora con cui Heidegger apre il suo ragionamento sullo spirito dell'uomo contemporaneo è la bomba atomica di Hiroshima. L'immagine più potente e deflagrante di demolizione, distruzione. Heidegger la mette in relazione con l'impulso, contrastante, che perdura in tutto il Novecento, verso la utilizzazione pacifica della energia atomica. Dal contrasto di queste immagini definisce la contemporaneità generata dalla bomba di Hiroshima: l'era atomica. Uno stato temporale dell'umanità in cui la fiducia nella scienza, nel pensiero calcolante, determina una nuova era dell'essere nel mondo dell'uomo, in cui, in maniera profetica, esiste un dominio della tecnica sull'uomo.

Heidegger scrive: «ciò che costituisce l'essere della tecnica minaccia il disvelamento, fa sovrastare la possibilità che ogni disvelamento si risolva nell'impiegare e che tutto si presenti solo nella disvelatezza del 'fondo'» [Heidegger 1959, 22-23].

Il dominio della tecnica, per Heidegger, significa il dominio del pensiero calcolante sul pensiero contemplativo. Significa il predominio del dato, del materialismo, sulla ragione critica. La *disvelatezza del fondo*.

Lo scontro che Heidegger ipotizza è la perdita della capacità dell'uomo di radicarsi nel proprio terreno, da cui consegue una incapacità di essere toccati intimamente dalle cose e di procedere sistematicamente al loro abbandono. Heidegger parla infatti di *die Gelassenheit zu den Dingen* ovvero dell'abbandono delle cose e alle cose.

Con le lenti del pensiero di Heidegger, ricalcando la metafora di Bernardo Secchi del territorio come deposito ovvero che il territorio è "un deposito, magazzino di oggetti e di segni per il tramite della memoria e dell'immaginario: testimone delle tecniche produttive, dei costumi, delle tendenze all'integrazione o al conflitto, delle forme del passato e del potere" [Secchi 1989, 9] potremmo guardare alla crisi che vivono le architetture, i luoghi, le aeree, le città dismesse e abbandonate, come lo spirito del tempo, in cui *Gelassenheit*, l'abbandono, il procedere abbandonando gli oggetti, è il nuovo radicamento della contemporaneità. Questo distacco dalle cose veicolato dal pensiero calcolante genera una negazione dell'uomo verso il suo essere pensante. Genera, quindi, una attenzione alle attività dell'uomo agli scarti come un fenomeno contemporaneo [Dillon 2011, 11].

Da questo punto di vista è possibile pensare all'abbandono progressivo di alcuni luoghi e alla loro riscoperta nelle azioni *bottom-up* come ad una attività di radicamento dello spirito del tempo, o meglio, lo stesso concetto di degenerazione, abbandono, oblio e la successiva riscoperta, appropriazione, occupazione e condivisione, come lo spirito dei tempi che diventa la chiave interpretativa della trasformazione della memoria architettonica delle città.

3. Sui relitti urbani, sulle comunità

Il fenomeno di riuso *bottom-up* in cui gli *stakeholders* e le comunità sono gli stessi attori - parafrasando le carte di Nara - riuniscono nella stessa figura gli *Heritage Professionals* e introducono una riflessione sulla definizione, anche estetica, per cui una architettura/un luogo abbandonato da relitto si trasforma in risorsa urbana. Se usiamo gli strumenti della storia dell'arte per individuare questa mutazione si può fare riferimento alla esperienza paradigma dell'opera di Lawrence Weiner a *36x36 removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall* del 1968, in cui l'artista *performa* una demolizione di un intonaco e quel quadrato (36x36) diventa l'espressione della "materia nuda" ma rivela anche un secondo

tempo della esperienza estetica di accettazione dello spazio infranto come di una precisa categoria estetica [Sorbo 2016, 28-43; Sorbo 2018, 254-261].

A questo si aggiunge il processo attraverso cui l'accettazione del non-finito, si trasforma in una radicale esperienza di uso, un radicamento, poiché, «il pensiero, se intende porsi e comprendersi come soggetto, deve presupporre non-finito, in altri termini deve lasciar cadere in oblio la differenza tra l'Essere e l'Essente» [Angelino 1983, 20], deve cioè agire un soggetto collettivo per cui un luogo abbandonato viene *riconosciuto* da una comunità come luogo collettivo.

Il progetto diventa, dunque, il ritrovamento in ogni architettura dell'essenza del mito della capanna vitruviana in una ottica quasi primitiva: stabilità strutturale, impianti, sicurezza, luce, riscaldamento, ventilazione. Esiste l'idea di un *ruin value* che consente di appropriarsi dei luoghi mediante degli atti performativi che possano imitare un *Bodenständigkeit* (il radicamento).

Il primo passo è dunque il riconoscimento nello spazio, frammentato, lacerato, in parte demolito, di una esperienza estetica e di un valore d'uso.

In architettura uno dei primi progetti ad essere fondato sulla idea di lavorare ad un processo creativo aperto con un forte coinvolgimento delle comunità è il progetto per il Palais de Tokyo di Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal del 1999 [Ruby, Steiner, Goulet 2002].

Nelle interviste con gli autori esiste l'idea del progetto come: «esplorazione del concetto di architettura» [Petzet, Heilmeyer 2012, 13-26], come una costruzione di un pensiero piuttosto che un pensiero sul costruito, una idea di spazio che si basa sul valore della esperienza. Coesistono quindi due livelli: una idea immateriale e una idea materiale. In questo senso il Palais è l'espressione di una azione di progetto volontaria in cui non c'è un obiettivo di conservazione preciso ma il progetto si costituisce da una idea immateriale di comunità, di cui l'architettura funge da contenitore, poiché ogni segno è una storia e l'approccio conservativo si riunisce nella frase volutamente semplificativa del «we left everything just as we found it».

Una volta riconosciuto un valore estetico alla esposizione della struttura, alla cornice che è dietro il quadro, anche quando esiste una azione bottom-up, il progetto diventa un disvelamento di questa esperienza estetica, una accettazione del non-finito che può sembrare involontaria, ma che ha alle spalle la conservazione o ri-conversione di tutti gli elementi in una condizione di atemporalità. Questa condizione è il *Bodenständigkeit* contemporaneo. I lacerti di intonaco, le tracce degli impianti, i frammenti dei pavimenti, sono *la* nuova esperienza di spazio contemporaneo, se inquadrati in una ottica di comunità/soggetto collettivo che opera il riconoscimento. In questa provvisorietà hanno luogo i processi di comunità DIY (acronimo di *Do It by Yourself*), le azioni *bottom-up*, i processi di partecipazione, che superano la dimensione di autorialità e di controllo del progetto, presente in modo germinale nella esperienza del Palais de Tokyo di Lacaton & Vassall, poiché lo spazio dell'architettura torna ad essere *reused* in chiave storica – non *recycled*, *up-cycled* o *adapted* – superando il materialismo radicale della classificazione economica, il *common cultural heritage*, ha perso la sua componente di abbandono per diventare quell'abbandono alle cose (*Gelassenheit*), espressione dello 'spirito del tempo'.

4. Caso studio applicativo. Attività di Public Engagement. Per un riconoscimento collettivo dei Giardini Valmarana Salvi a Vicenza

La pianta prospettica della Biblioteca Angelica, *Pianta Angelica* del 1580, è una istantanea della città medioevale e della relazione tra le mura urbane, i tracciati acquei e gli spazi urbani [Pozza 1976, Barbieri 1973]. Uno dei punti fondamentali di osservazione di questo

rapporto sono i Giardini Valmarana Salvi, nati per volere del Conte Giacomo Valmarana, edificati tra il 1532 e il 1555, a ridosso del sistema difensivo delle mura urbane di Porta Castello [Barbieri 2011]. Gli spazi sono stati pensati e progettati dal Conte come una villa suburbana affacciata su un giardino all'italiana, dotato di un sistema di canali che creavano giochi d'acqua e provvedevano all'irrigazione degli elementi verdi. Il sistema di canali veniva alimentato dalla roggia Seriola, corso d'acqua di derivazione del fiume Astichello su cui si affacciano, ancora oggi, la Loggia Valmarana, per tradizione attribuita a Palladio (costruita a partire dal 1592), la Loggia Longhena (costruita su progetto di Baldassarre Longhena nel 1649), e tra esse, le Serre Valmarana, addossate alle mura scaligere (demolite nel tempo). L'apertura alla città, che può ancora essere letta nella configurazione urbana attuale, deriva da un lungimirante processo, che inizia nel 1592, quando il Giardino viene aperto ai cittadini. Processo che progredisce con l'inserimento di un portale barocco che affaccia sul campo Marzio (attribuito a Baldassarre Longhena) nel 1645, l'inserimento di sculture ad intento memorialistico nell'Ottocento e si conclude, quattro secoli dopo, con l'acquisizione del Giardino da parte del Comune di Vicenza, nel 1907. La vocazione pubblica dello spazio viene poi confermata dalla costruzione, a partire dallo stesso anno, della Scuola Elementare Giusti e nel 1947 degli edifici per la Fiera Artigianale di Vicenza, a seguito della demolizione del tratto di mura urbane corrispondenti e delle Serre Valmarana [Rumor 1891; Rumor 1908]. La Fiera ebbe un ruolo notevole sulla economia della città di Vicenza, incarnandone perfettamente la vocazione artigianale, contribuendo a rilanciarla nel periodo postbellico, consolidando il suo influsso sulla vita sociale ed economica della comunità vicentina fino al 1971. La crescente importanza della Fiera e la necessità di ampliare gli spazi portarono in seguito ad un trasferimento delle attività in una nuova sede, al suo posto in uno dei padiglioni viene installato il Cinema Arlecchino, funzionante fino alla metà degli anni 80. Nello spazio di un decennio gli edifici vengono chiusi al pubblico, sino alla conformazione attuale, in cui gli edifici e le aree sono sottoutilizzate, in parte in stato di degrado e dismissione, e lo specchio acqueo ha seri problemi di proliferazione algale, putrefazione ed eutrofizzazione delle acque [Gianello, Mori, Sorbo 2020].

Le condizioni delle aree e degli spazi, la loro centralità nella comprensione dell'assetto urbano della città, sono testimoniati dal complesso sistema delle disposizioni di tutela in essere. Un processo iniziato nel 1930 (ai sensi dell'art. 5 della legge n.363 del 20-06-1909) e ampliato con un procedimento di verifica dell'interesse culturale, ai sensi dell'art.12 del D.Lgs. n.42 del 2004, nel 2017 esteso ai Padiglioni della ex Fiera Campionaria e nel 2018 alla Ex Scuola Giusti.

I giardini Valmarana Salvi rappresentano quindi un caso studio esemplificativo che evidenzia il paradosso di cui prima si è detto: un incremento della *heritage designation* a fronte di un crescente abbandono dei luoghi culturali, seguito alla perdita del riconoscimento collettivo del ruolo urbano dei Giardini nella percezione della città da parte delle *communities*. Laddove invece la posizione strategica dei Giardini, come porta verso Corso Palladio, a cavallo tra il centro storico e la stazione ferroviaria, e sul confine per il tracciato urbano verso la "Rocchetta", aumenta esponenzialmente la possibilità di una azione di riqualificazione degli spazi, attualmente soggetti a fenomeno di degrado sociale e materiale. Con la finalità della riscoperta della importanza dei Giardini Valmarana Salvi nell'assetto urbano della città, sia in quanto frammento abbandonato, sia in quanto luogo di grande valore storico memoriale, nel 2019 sono stati istituiti protocolli d'intesa tra il Comune di Vicenza, la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza e l'Università Iuav di Venezia.



1: Giardini Valmarana Salvi lungo i Padiglioni della Fiera, Vicenza, 2019.

Le convenzioni hanno avuto come oggetto la promozione di modalità di studio e ricerca su luoghi e architetture di notevole interesse culturale, finalizzate a sviluppare la formazione e la didattica dei corsi di studio.

Per tale motivo è stato avviato un processo di sinergia tra Enti per individuare strategie di conservazione e valorizzazione delle aree di Vicenza dismesse o abbandonate, finalizzate ad un riconoscimento collettivo del loro valore culturale come strategia preliminare per innescare processi di riqualificazione.

Il percorso intrapreso ha permesso di orientare tematicamente i programmi didattici nel secondo e terzo ciclo di formazione, in occasione di tesi di Laurea e nei percorsi di tesi di Diploma della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, SSIBAP, della Università Iuav di Venezia.

In collaborazione con gli Enti sono stati individuati temi di comune interesse che potessero far emergere un quadro di strategie per i luoghi abbandonati della città di Vicenza e comporre una rete di azioni di riqualificazione, tra cui, oltre il Giardino Valmarana Salvi e le architetture che lo compongono, Villa Gazzotti a Bertesina, il teatro Olimpico, la Chiesa di Santa Maria Nova, le mura urbane e la 'Rocchetta', l'ex Carcere San Biagio, il Convento di Santa Corona. Su ognuno di questi temi sono state avviate e concluse tesi di Laurea e tesi di Diploma di Specializzazione [Possamai, Zanotto 2019].

Tali azioni strategiche hanno consentito di promuovere attività di *public engagement* attraverso eventi tra cui la mostra 'Vicenza Visioni in corso d'opera. Strategie per i luoghi



2, 3, 4: Giardini Valmarana Salvi, la Loggia Valmarana durante la mostra 'Vicenza Visioni in corso d'opera. Strategie per i luoghi culturali nei percorsi formativi luav', Maggio 2019.

culturali nei percorsi formativi luav allestita nella restaurata Loggia Valmarana, durante gli eventi della XXI edizione delle Giornate dell'Istituto Italiano dei Castelli, nel Maggio 2019, a cui si sono affiancati il convegno "Le Mura di Vicenza e l'acqua" a Palazzo Chiericati e percorsi di visita, guidati da studenti luav, per la riscoperta dei segni del rapporto tra le mura urbane e i tracciati acquei. Eventi promossi e sostenuti dalla presenza di varie tipologie di *Heritage Professionals* quali Università luav di Venezia, Comune di Vicenza, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Verona, Rovigo, Vicenza, Archivio Vajenti, Istituto Italiano dei Castelli, Fondazione Coppola, Ordine degli Architetti P.P.C. di Vicenza.

L'importanza delle attività messe in atto è testimoniata dal confronto e dalla partecipazione degli Enti territoriali data l'urgenza della riqualificazione di tali spazi come azione di restituzione di un bene culturale alla comunità.

Le azioni di *public engagement* hanno contribuito ad avviare un processo di riconoscimento e riappropriazione collettiva degli spazi, veicolato da una nutrita rassegna stampa cartacea e mediatica (Giornale di Vicenza, Corriere del Veneto, TviWeb, Vicenza Più, TVA Vicenza) e dalla presenza di un pubblico misto che coinvolgeva addetti ai lavori (grazie al riconoscimento degli eventi dagli Ordini Professionali), giovani (mediante il coinvolgimento degli studenti), famiglie in visita ai luoghi culturali dismessi, la comunità Vicentina legata al luogo. Un *engagement* che ha innescato un processo di revisione politica sull'uso degli spazi. A tal fine le azioni intraprese condensano l'assunto teorico di riattivare una forma di memoria nascosta della città, in un significato culturale riconosciuto, attraverso il ruolo importante che la partecipazione congiunta delle Istituzioni può esercitare nelle azioni di *riconoscimento collettivo*, illuminando nuove e inedite letture interpretative della struttura urbana.

5. Conclusioni, ovvero i luoghi urbani abbandonati come *dispositif* di lettura della città

Giorgio Agamben, riprende la nozione di archeologia di Foucault, scrivendo che: «il mondo antico alla sua fine si rivolge, per ritrovarsi, ai primordi; l'avanguardia che si è smarrita nel

tempo, insegue il primitivo e l'arcaico. È in questo senso che si può dire che la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di una archeologia» e prosegue individuando nella «componente di non-vissuto in ogni vissuto» la chiave per una interpretazione del presente, rimarcando come «l'attenzione a questo non-vissuto è la vita del contemporaneo» [Agamben 2008, 22].

Ponendosi nella ottica interpretativa di Agamben una archeologia dei relitti urbani che si basa sulla classificazione della ragione culturale del *non-vissuto* diventa la chiave per una interpretazione *contemporanea* delle città. Laddove questo processo di produzione incessante di scarti, che seguono al processo di riconoscimento dei luoghi, produce una narrazione storica e una lettura sul presente.

Interrogare l'abbandono di architetture e luoghi del patrimonio culturale significa quindi scrivere una storia interrogativa sul mutevole senso della definizione delle nozioni di patrimonio, monumento, memoriale, eredità culturale, rispetto alla collettività.

La capacità di leggere il testo delle immagini delle città come una guida alla interpretazione dei fenomeni urbani diventa quindi una azione di radicamento, una azione di *Bodenständigkeit*, o per parafrasare Agamben di: «essere contemporanei non solo del nostro secolo e dell'ora, ma anche delle sue figure nei testi e nei documenti del passato» [Agamben 2008, 25]. La lettura dei luoghi abbandonati come il frammento del testo del 'non-vissuto' della città ne rivela la condizione e lascia intravedere nel senso di appartenenza al contemporaneo, di cui parla Agamben, la capacità di immaginare un nuovo testo per la sua trasmissione perché, citando Italo Calvino: «la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere (...) ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole» è il segno del *Gelassenheit*, impresso nei comparti urbani [Calvino 1972, la città e la memoria 3]. È il segno che rivela il dispositivo foucaultiano di lettura per la comprensione della città. Tale potenziale, che giace nelle pieghe dell'infranto, dell'abbandono, può essere lo strumento di lettura per la città contemporanea, la base preliminare del progetto di conservazione e di un *engagement* delle comunità. Una nuova figurazione di *Bodenständigkeit*.

Bibliografia

- AGAM BEN, G. (2008). *Che cosa è il contemporaneo?*, coll. I sassi, Milano, Nottetempo.
- ANGELINO, C. (1983). *Il Religioso nel Pensiero di Martin Heidegger* in Heidegger, M., *L'abbandono*, Genova, il Melangolo, pp. 11-24.
- BARBIERI, F., (1952). *La pianta prospettica di Vicenza del 1580*, Vicenza, Neri Pozza.
- BARBIERI, F., (2011). *Vicenza: la cinta murata: "forma urbis"*. Vicenza, Comune di Vicenza.
- CALVINO, I. (1972). *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- DILLON, B., (2011). *Ruins*, Documents of Contemporary Art, London-Cambridge, Whitechapel Gallery Ventures Limited and The MIT Press.
- EMMET, M., (2016). *Forgotten Heritage*, Parigi, Jonglez.
- FIORANI, D., KEALY, L., MUSSO, S.F. (2017). *Conservation Adaptation. Keeping alive the spirit of the place. Adaptive Reuse of Heritage with symbolic value*, Hasselt, EAAE Transactions on Architectural Education no. 65.
- GIANELLO, R., MORI, A., SORBO, E. (2020). *I tracciati acquei della città di Vicenza. Analisi, valutazione e conservazione nelle strategie di valorizzazione del tessuto urbano*, in *36° Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Gli effetti dell'acqua sui Beni Culturali, Valutazioni Critiche e Modalità di Verifica*, a cura di Driussi G., Venezia, Arcadia Ricerche, pp. 291-300.
- HEIDEGGER, M., (1959). *Gelassenheit*, Pfullingen, Neske.
- LE GOFF, J. (1978). *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino, Einaudi. Vol. V, pp. 38-43.
- MARGAINE, S. (2009). *Forbidden Places: Exploring our abandoned heritage*, Parigi, Jonglez.
- MARGAINE, S. (2013). *Forbidden Places 2: Exploring our abandoned heritage*. Parigi, Jonglez.

- NARA +20. 2014. *The Nara document on authenticity. Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, 1-6 Novembre, Nara, Giappone, UNESCO, ICOMOS, ICCROM.
- NIETZSCHE, F., (1966). *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (Unzeitgemässe Betrachtungen, II), 1 ed Lipsia 1874, in Schlechta K., a cura di, Friedrich Nietzsche. *Werke in drei Bänden*, Bd. I, Monaco.
- NORA, P., (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», n. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, pp. 7–24.
- PETZET, M., HEILMEYER, F., (2012). *Reduce, Reuse, Recycle, Architecture as Resource*, German Pavillon, 13th International Architecture Exhibition, Venezia, La Biennale di Venezia.
- POSSAMAI, M., ZANOTTO, S., (2019). *L'ex Fiera Campionaria di Vicenza: analisi critica e strategie di valorizzazione architettonica* in *ReUso 2018, L'intreccio dei saperi per rispettare il passato interpretare il presente salvaguardare il futuro*. 6° Convegno internazionale, a cura di Miutoli F., Roma, Gangemi, pp. 2053-2065.
- POZZA, N., (1976). *Vicenza Illustrata*, Vicenza, Neri Pozza.
- RUMOR, S., (1891). *Un castello scaligero e un giardino patrizio: lettura dell'ab. Sebastiano Rumor all'Accademia Olimpica nella tornata del 1 febbraio 1889*, in «Atti dell'Accademia Olimpica di Vicenza», Vicenza.
- RUMOR, S., (1908). *Il castello scaligero di Porta Feliciano, Il giardino dei conti di Valmarana ora del Comune. Le scuole Principe Umberto*, Vicenza, St. Tipografico S. Giuseppe.
- RUBY I&A., STEINER D., GOULET P. (2002), “Lacaton & Vassal”, in «2G», n. 21, pp.100-106.
- SECCHI, B. (1989). *Un progetto per l'urbanistica*, Torino, Einaudi.
- SORBO, E., (2016). *Restauración como imagen de la memoria*, in «Loggia, Arquitectura & Restauración», n. 29, pp. 28-43.
- SORBO, E. (2017). *The project as re-signification between 'lieux de mémoire' and 'lieux d'histoire'* in Fiorani, D., Kealy, L. Musso, S.F., 2017. *Conservation Adaptation. Keeping alive the spirit of the place. Adaptive Reuse of Heritage with symbolic value*. Hasselt, EAAE Transactions on Architectural Education no. 65, pp. 283-292.
- SORBO, E., (2018). *Oltre il pittoresco. Conservare*, in *DACC. Architettura. Costruzione. Conservazione. Ricerche*, Milano, Mimesis, pp. 254-261.
- ZOUEN, G. (2018). *The Designation, Conservation and reuse of the Built Heritage: Some Ethical Considerations*, lecture tenuta durante il secondo meeting SIRA, Bologna, Settembre 2018.

Paesaggi complessi nell'aretino: letture comparate e scelte di intervento sull'architettura fortificata e rurale tra Cortona e Castiglion Fiorentino

Complex landscapes around Arezzo: comparative interpretations and choices of intervention on fortified and rural architecture between Cortona and Castiglion Fiorentino

IOLE NOCERINO, ANNAMARIA RAGOSTA

Università di Napoli Federico II

Abstract

Cortona e Castiglion Fiorentino, città toscane limitrofe di origine etrusca, sono accomunate dalla complessità del loro palinsesto urbano. Fortificazioni e fabbricati rurali ne punteggiano il territorio, tessendo una fitta rete tra le zone vallive e montane e configurandosi quali elementi che nel tempo ne hanno 'mediato' la percezione, orientandone le trasformazioni.

Attraverso una rilettura di questa porzione della Val di Chiana, si intende riflettere circa le ragioni socio-culturali che hanno condizionato gli approcci teorici e operativi verso tali patrimoni, comprendendone anche le condizioni attuali e le possibili previsioni future.

Cortona and Castiglion Fiorentino, neighboring Tuscan cities of Etruscan origin, are united by the complexity of their urban palimpsest. Fortifications and rural buildings dot the territory, weaving a dense network between the valley and mountain areas and taking shape as elements that over time have 'mediated' their perception, guiding their transformations.

Through a reinterpretation of this portion of the Val di Chiana, we intend to reflect on the socio-cultural reasons that have conditioned the theoretical and operational approaches towards these heritages, also including their current conditions and possible future predictions.

Keywords

Val di Chiana, castelli, architettura rurale.

Val di Chiana, castles, rural architecture.

Introduzione: le origini di un palinsesto

Nel 'cuore' della Val di Chiana aretina, Cortona e Castiglion Fiorentino compongono il caratteristico paesaggio che unisce la Toscana e l'Umbria in prossimità del Lago Trasimeno [Touring Club Italiano 1966, 5]. Questo territorio è il risultato di una lunga storia di trasformazioni naturali ed antropiche iniziata nel Medioevo, a seguito dell'impaludamento della zona, originariamente fertile, attraversata dal fiume *Clanis*.

Inizialmente, abbandonate le pianure insalubri, furono costruiti borghi e strutture fortificate sulle colline più fertili; il fenomeno dell'incastellamento si relazionava, evidentemente, ai bisogni di una società essenzialmente rurale, piuttosto che avere uno scopo unicamente difensivo [Bini 2009, 43]. Solo con la bonifica del fondovalle chianino, avviata nel XVI secolo dai Medici e conclusa nel XIX secolo dai Lorena, si realizzò il definitivo assetto di questo territorio, consentendo un lento ripopolamento della valle e introducendo, in sostituzione dei feudi, i poderi lavorati a mezzadria.

Parallelamente al cosiddetto 'decastellamento', infatti, si costruirono nuove case contadine, raggiungendo la massima espressione architettonica con le ville-fattorie granducali e le 'leopoldine', che coniugarono funzionalità ed estetica in tali fabbricati e nel loro rapporto con i campi.

IOLE NOCERINO, ANNAMARIA RAGOSTA



1: *La Fuga in Egitto ambientata in Val di Chiana da Giovanni di Paolo, 1426-1482 ca. Si individuano un castello feudale in cima ad un rilievo, un borgo fortificato più in basso e la campagna coltivata, insieme ad un aratro di tipo etrusco*¹.

Questa progressiva 'discesa dalle mura' [Cesarini, Lundborg 1993, 29-45] è riprodotta in miniature, dipinti e incisioni a partire dal Trecento. Artisti del calibro di Giovanni di Paolo, Ambrogio Lorenzetti, il Sassetta, Paolo Uccello e altri hanno realizzato significative interpretazioni di questo paesaggio nelle fasi iniziali della sua conformazione, cogliendone la ricchezza delle stratificazioni e i rapporti tra le architetture (fig. 1). Appaiono interessanti, a tal proposito, i confronti tra le intenzioni comunicative di quelle rappresentazioni-narrazioni e i cambiamenti indotti in tal senso dagli interventi di restauro succedutisi nel tempo.

¹ Siena, Pinacoteca Nazionale.

Da quanto accennato, si comprende il *fil rouge* di matrice storica che mette in relazione simboli architettonici apparentemente disgiunti in un medesimo paesaggio, che da monte a valle lo definiscono in termini fisici e identitari e verso i quali si riscontrano approcci differenti in merito alla tutela e alla conservazione.

1. Le fortezze tra restauro, riuso e oblio

Costruiti su preesistenze o *ex novo*, ottenuti talvolta cingendo con mura le *curtes* medievali [Iacomoni 2009, 138], fondati dai membri dell'aristocrazia maggiore o dal ceto vescovile [Cortese 2000, 80], i castelli costituiscono oggi un tratto distintivo del paesaggio italiano, fattori determinanti per la comprensione dello sviluppo urbano, sociale ed economico di una civiltà [Gazzola 1968, 84]. Come già sottolineava Gazzola «la storia dei castelli è la storia stessa d'Italia» [Gazzola 1967, 672].

In Val di Chiana a seguito di quel lento e spontaneo processo di abbandono dei luoghi collinari, noto come decastellamento, la maggioranza dei siti fortificati si riduce a castellare, cioè castello in rovina [Repetti 1839]. Nonostante il conseguente parziale o totale inutilizzo di numerosi castelli, occorre fare una precisazione in merito al concetto di 'proprietà' degli stessi, che seppure abbandonati restano patrimonio di privati. La condizione di proprietà privata diventa nodo centrale in merito alle tematiche di conservazione di queste architetture, considerando la portata economica degli interventi da affrontare e il complesso rapporto che oggi intercorre con gli enti pubblici, possibili finanziatori.

Lo studio intende confrontare il differente destino di due significativi siti fortificati della Val di Chiana, Montecchio Vesponi a Castiglion Fiorentino e Pierle a Cortona, entrambi divenuti castellari ma con un risvolto diametralmente opposto. L'obiettivo è comprendere quali siano stati i fattori che solo in uno dei due casi hanno determinato la rinascita del complesso fortificato.

Alla sommità di «un poggio che propagasi verso ponente dall'Alta di Sant'Egidio» [Repetti 1839, 366], in una frazione del comune di Castiglion Fiorentino, si staglia il Castello di Montecchio Vesponi, con una vista privilegiata sulla valle bonificata. Edificato un primo nucleo nel secolo XI, i successivi ampliamenti sono in parte documentati dalle fonti scritte ed iconografiche. Un cabreo del 1608 e il successivo Catasto Leopoldino (1776-1834) attestano la presenza all'interno del circuito murario di una fitta serie di abitazioni, poi scomparse, che testimoniano la frammentarietà della proprietà del castello, diviso tra le famiglie che vi abitavano [Maffei, Vaccaro 2009]. Una prima inversione di tendenza si ha nel 1872, quando il banchiere Servadio acquista tutti gli immobili presenti nel recinto, diventandone unico proprietario [Gallorini 1993, 174]. Da questo momento le sorti di Montecchio iniziano sensibilmente a cambiare ed è soggetto ad una prima importante opera di restauro architettonico, che interessa la torre e la cinta muraria. Venduta la proprietà alla famiglia Budini Gattai e poi alla contessa Orietta Floridi Viterbini, si assiste alla totale rinascita di un sito altrimenti lasciato in forte stato di abbandono. Risulta a questo punto necessario indagare quale sia stato il motore che ha concretamente consentito al castello il recupero del suo ruolo centrale rispetto al contesto urbano e paesaggistico. La chiave del risultato ottenuto è da ricercarsi nell'impegno, non soltanto economico, assunto dalla proprietaria, decisa a portare avanti un preciso progetto. Il primo passo è indubbiamente rappresentato dall'attenta ricostruzione storica legata all'interpretazione delle più recenti fonti fotografiche relative ai cantieri di fine ottocento, da cui si evince la rilevanza che l'iconografia ha avuto nel veicolare le scelte nel campo del restauro. Già Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire* alla voce *restauration* scrive a proposito della fotografia: «*dans le restauration, on ne saurait donc trop*



2: Modello digitale del Castello di Montecchio Vesponi, pianta con quote altimetriche. A cura del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale (DICEA) dell'Università degli Studi di Firenze.

user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce qu'on n'avait pas aperçue sur le monument lui-même» [Viollet-le-Duc 1858, 33-34], evidenziandone il ruolo primario rispetto alle operazioni di restauro. È stato contestualmente intrapreso un progetto di apertura al pubblico, promosso attraverso attività mediatiche e culturali, che hanno permesso il recupero di quei valori materiali e immateriali, ottenendo peraltro un significativo riscontro dalla collettività. In tal modo è stata innescata una reazione a catena anche di natura mediatica, coadiuvata certamente dalla favorevole esposizione di Montecchio su tutta la valle, il cui contributo essenziale è stato *in primis* l'ottenimento di finanziamenti per l'avviamento di nuovi restauri. Della seconda vita che oggi Montecchio sta vivendo va sottolineata la contemporaneità con cui sta proseguendo l'impegno verso la conservazione delle testimonianze del passato. Ciascun nuovo cantiere aperto è figlio di una scrupolosa conoscenza e consapevole lettura del palinsesto, volte alla comprensione della complessità

e della fragilità dell'architettura con cui si sta dialogando e condotte con l'utilizzo delle più recenti modalità di interpretazione della materia e della memoria storiche. Spingendosi oltre il valore documentario della fotografia, le nuove forme della tecnologia *digital* (fig. 2), filtrate attraverso la storia, forniscono infatti un utile strumento di approccio alle tematiche del restauro architettonico. Oggi luogo d'arte e cultura, il castello di Montecchio Vesponi è esempio tangibile di quanto sia fondamentale, nella logica del recupero di antiche strutture fortificate, l'allineamento di una serie di elementi imprescindibili. Interesse pubblico e privato, fattore economico, posizione privilegiata nel contesto, ma specialmente avviamento di una campagna di conoscenza del manufatto, anche e soprattutto affiancando ai metodi tradizionali forme comunicative di massa e tecnologie avanzate, sono i requisiti essenziali per affrontare complesse problematiche di conservazione altrimenti difficilmente risolvibili.

Il controcampo è rappresentato dalla rocca di Pierle, che torreggia su una collina nell'area orientale del comune di Cortona, verso il confine umbro e in un'area storicamente strategica poiché di frontiera. Edificata nel X secolo e dall'aspetto tipicamente medievale, con il mastio al centro del recinto murario che si adatta all'orografia, la rocca di Pierle ha subito lotte di proprietà tra i signori di Cortona e della vicina Perugia, è stata ricostruita nel 1371 nelle forme che oggi conosciamo ed è successivamente entrata in possesso dei Medici, signori del Granducato di Toscana. Lo stato di rudere nel quale oggi versa la rocca è quello provocato nel 1576, quando Francesco de' Medici ne ha chiesto lo sventramento al fine di evitare che i banditi la utilizzassero come rifugio [Frescucci 1968]. Dal quel momento, pur cambiando i proprietari, non è affatto cambiato lo stato di abbandono in cui tuttora versa, conservando l'immagine di «grande rovina» [Mancini 1909, 42] testimoniata dalle numerose fotografie storiche (fig. 3). Alla luce delle precedenti riflessioni occorre subito notare che esistono concrete motivazioni dietro una mancata valorizzazione di questo storico gioiello incastonato tra le colline cortonesi. La possibile mancanza di interessamento da parte della proprietà o l'impossibilità di assumere un tale impegno economico, fanno da sfondo a problematiche ben più profonde, legate alla marginalità del luogo in cui la struttura è collocata. A circa 17 km dal centro di Cortona e molto più vicina ai comuni umbri, la rocca di Pierle risente certamente di un conflitto di interessi regionali, che rappresenta un insormontabile limite burocratico.

La posizione defilata rispetto al comune cui appartiene e l'isolamento che oggi riguarda la Val di Pierle generano non pochi problemi legati sia alla conoscenza effettiva di una tale presenza sul territorio, sia alla totale assenza di servizi, che rendono difficile pensare ad iniziative come quelle promosse per Montecchio, che tuttavia consentirebbero di muovere i primi passi verso un rispettoso avvicinamento al monumento, guidando eventuali scelte di progetto. A conferma, dunque, della tesi precedentemente esposta è chiaro che l'avvio di complesse riflessioni relative al restauro di architetture di notevoli dimensioni, che implicano inevitabilmente un'apertura al pubblico, necessita di solide basi su cui poggiare, che consentano nel tempo un risvolto più dignitoso di quello che oggi tocca alla rocca di Pierle.

2. L'architettura rurale: un patrimonio 'debole' a rischio di dissolvenza

Diversa dai castelli è stata la sorte e il ruolo dell'edilizia rurale nello 'spaccato' aretino considerato, così come anche nel resto della Val di Chiana.

Sin dalle prime essenziali raffigurazioni rinascimentali, fino ai più dettagliati disegni secenteschi e settecenteschi, le case di campagna si pongono in stretta relazione 'fisica' con un territorio fatto di campi irrigati e sentieri. Non una architettura che 'ostenta' e simboleggia una famiglia o un potere, dunque, ma una cauta presenza – di dimensioni più contenute rispetto a quella fortificata – legata all'attività produttiva contadina.



3: *Panorama della rocca di Pierle in una fotografia di inizio '900 (da Mancini 1909, 41).*

Potrebbe essere questa 'modestia' che caratterizza tale tipo di edilizia, soprattutto toscana, una delle ragioni per le quali essa è stata considerata di tipo minore, fino ad un certo punto persino «ignorata» [Gori Montanelli 1964, 5], e gli interventi di restauro che subiva non rispettavano dei canoni precisi. C'è da valutare, d'altro canto, se si potesse parlare o meno di 'restauro' nel significato attuale del termine. Con molta probabilità, si può affermare, invece, che questo patrimonio nel corso del tempo sia stato per lo più riparato, sistemato, modificato, per far fronte a dissesti oppure a necessità di ampliamento per aumento del nucleo familiare. Si pensi, a esempio, che simili lavori consentirono a Pietro Leopoldo alla fine del Settecento di 'ammodernare' le case dei contadini da lui ritenute «cattive, ristrette e male proporzionate al gran numero di persone che compongono la famiglia» [Salvestrini 1969, 211].

Vi è poi da fare un'altra considerazione. La presa di coscienza del problema del restauro e del riuso di questo tipo di architettura è cosa recente rispetto a quella dei castelli. Le fattorie infatti sono andate in disuso soltanto nella seconda metà del Novecento: era ormai finita la guerra, le campagne si spopolavano in favore delle città, che nel frattempo vivevano il 'boom economico' ed edilizio, aumentando il divario economico e culturale con le prime; finita la mezzadria (decisiva fu la legge 203/1982), poi, si abbandonarono definitivamente le infrastrutture legate a questo sistema produttivo. La struttura economica italiana stava così mutando, puntando sul settore industriale o su una nuova agricoltura, per esempio la monocoltura specializzata (tra le prime produzioni toscane il tabacco), in sostituzione della tradizionale coltivazione promiscua. A questo proposito, Brilli ha descritto la progressiva

dissolvenza del «dolce e composito paesaggio» toscano, legato a dei miti ormai vanificati, di cui «l'uomo moderno» doveva prendere coscienza [Brilli 1992, 50].

Molte case vuote, quindi, si trovarono a far parte di un paesaggio che di lì in poi avrebbe avuto ulteriori evoluzioni, generando inevitabili contrasti. Questo cambiamento epocale, infatti, ebbe conseguenze importanti in Val di Chiana come in altre zone agricole. Tra questi, i problemi di sociologia rurale che colpiscono gli ex-mezzadri [Lefebvre, 63-81], insieme alla progressiva cementificazione del suolo 'libero' per la costruzione di nuovi quartieri e industrie [Settis 2019; Tempesta 2006]. Quest'ultimo fenomeno, nell'aretino, è particolarmente evidente nella fascia territoriale che comprende la *Strada Regionale 71 Umbro Casentinese Romagnola*, tra la 'mezza-costa' e la pianura, con casi significativi anche nella *chiana*.

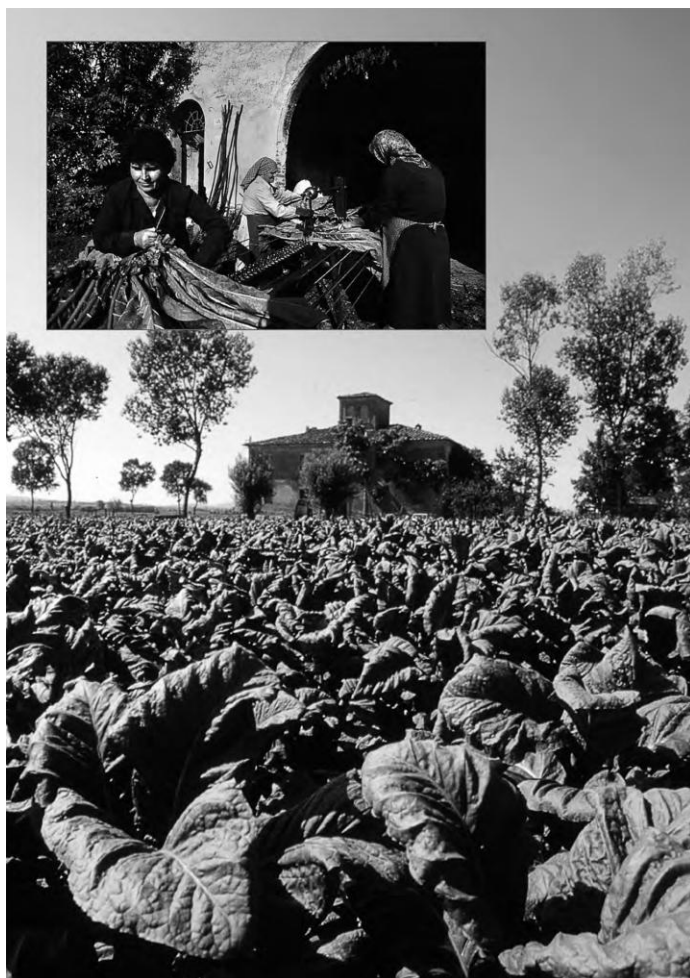
È opinabile che nel complesso panorama delineato il destino dell'architettura rurale sia soltanto la punta dell'iceberg della più ampia questione della conservazione del paesaggio agricolo. In verità, oltre ad essere una questione paesaggistica, il restauro di queste case rappresenta anche una opportunità di conservazione della memoria contadina, assumendo pure un'alta valenza culturale quando si rivolge, per esempio, all'architettura della bonifica. Le eleganti 'leopoldine', infatti, sono un fenomeno rappresentativo dell'architettura e della cultura illuminista con la quale il giovane austriaco Pietro Leopoldo di Lorena riformò la fisionomia del Granducato toscano [Cozzi 2016].

Proprio nel cortonese e nel castiglionesse vi sono alcune tra le fattorie granducali più note: la Fattoria di Montecchio a Castiglion Fiorentino, i cui poderi si articolano lungo lo stradone ai piedi dell'omonimo castello, estendendosi anche verso Brolio e Capannacce; a Cortona, la Fattoria di Creti, non troppo lontana da quella castiglionesse, presenta fabbricati sparsi in località Ronzano, Creti, Fratta e S. Caterina, mentre la Fattoria di Chianacce, nella piana solcata dal Canale Maestro della bonifica, possiede poderi confinanti con quelli della Fattoria di Bettolle a Sinalunga e di Abbazia a Montepulciano [Landi 2017; Marranghini 2013; *Il paesaggio costruito* 2011].

Queste fattorie rientrano nel difficile quadro storico tracciato. Oggi più della metà dei poderi risultano abbandonati, con i fabbricati in pessimo stato di conservazione; alcuni sono al centro di importanti investimenti da parte di privati; altri ancora sono stati già sottoposti ad interventi, che, tuttavia, in molti casi, hanno conferito alle case un aspetto 'nuovo': tra questi, la scelta di intonaci dalle tinte insolite, l'introduzione di serramenti impropri e di recinzioni che ne hanno alterato il rapporto 'naturale' con l'intorno [Nocerino, Marino 2018].

In aggiunta ai disegni dei progetti contenuti in archivi e biblioteche non solo toscane [Nocerino 2018], una vasta quantità di materiale iconografico testimonia la storia di queste fabbriche tra Ottocento e Novecento. Si tratta di immagini e filmati contenuti in raccolte e archivi fotografici di varia natura [Nassini, Martinelli 2002]. Questo patrimonio di grande valore ha come soggetto la famiglia contadina, mentre come sfondo vi è sempre il potere, palcoscenico della vita rurale (fig. 4): campi, abitazioni, stalle, in cui persone e animali trascorrevano la loro esistenza laboriosa, raccontata – ancora oggi – in mostre fotografiche, eventi culturali, riviste e pubblicazioni scientifiche.

Negli ultimi anni, invece, sono proprio le vecchie case dei mezzadri e il loro scenario ad essere oggetto di interesse di artisti, registi e fotografi: sensibilità contemporanee alla ricerca dei brandelli di un passato da raccontare e di cui esortare la conservazione (fig. 5). Le case nelle quali ancora si riconoscono i materiali tradizionali sono i soggetti scelti per 'smuovere le coscienze' oppure per ritrovare quello 'spirito' della campagna toscana (quasi) perduto. Si pensi, per esempio, alla casa rurale e al contesto senese quieto e luminoso scelti come set di *Io ballo da sola* di Bertolucci (1996).



È importante a questo punto svolgere una riflessione. Bisogna chiedersi per quale motivo, oggi come anche nel rinascimento, i soggetti scelti per rappresentare un 'tipico' paesaggio contadino toscano non siano le case nelle quali gli interventi subiti non consentono di riconoscere quella relazione 'naturale' e 'modesta' con il contesto; bensì si preferiscono i casi in cui materiali, essenze e cromie dialogano in armonia con il paesaggio, trasmettendone tutta la ruralità. Ciò non significa che questi edifici vanno 'cristallizzati'. La conservazione in quanto tale è piuttosto una operazione attiva e dinamica [Carbonara 2017, 15], ma anche complessa, pertanto va ponderata sulla base dei valori fisici e immateriali di cui il bene si compone, insieme alle necessità della collettività [Scazzosi 2018; Scazzosi, Branduini 2014].

La speranza, almeno per l'architettura della bonifica, è riposta nel Progetto di Paesaggio regionale 'Leopoldine in Val di Chiana' (BURT, 25 febbraio 2020) e nelle azioni che i comuni decideranno di

intraprendere in tal senso. Si tratta di un progetto, quello regionale, che in coerenza con quanto previsto dal PIT-PPR della Toscana (ambito 15), intende promuovere il riuso e la valorizzazione dei poderi leopoldini, anche attraverso indicazioni tecniche per il restauro del costruito. L'iniziativa, seppur con alcune incertezze [Nocerino, Marino 2019], rappresenta senz'altro una risposta alla problematica conservativa e la presa di coscienza dell'importanza che questo patrimonio riveste nel paesaggio culturale toscano. Molto è andato perduto, ma tanto si può ancora fare per evitarne la definitiva dissolvenza.

Conclusione: quali studi per quali restauri

Si è cercato di delineare i tratti di un problema che nel giro di alcuni decenni si è sempre più ampliato, radicato e intensificato, condensando questioni di tipo architettonico-urbano e problemi sociali ed economici di non semplice risoluzione. I casi riportati hanno dimostrato che il restauro è una operazione che si conferma essere estremamente delicata, il cui risultato dipende dalle finalità con le quali viene intrapreso e dalle modalità con cui il bene oggetto di intervento è entrato a far parte della memoria collettiva; questi stessi fattori, tra l'altro, possono determinarne anche l'oblio, come si è visto per il caso di Pierle.

La responsabilità degli enti preposti alla tutela e al governo del territorio sembra essere quanto mai decisiva a determinare l'attenzione verso il patrimonio culturale. La responsabilità che compete a chi si occupa fattivamente dei restauri, invece, è di altro tipo. Si tratta della capacità di misurarsi con la pluralità dei valori che caratterizzano queste architetture e il



5: Leopoldina in località Ronzano (foto di Paolo Barcucci).

paesaggio in cui ricadono.

In territori così complessi, può essere d'aiuto un approccio interdisciplinare, in grado di coglierne gli aspetti corali. Un esempio è rappresentato dall'esperienza di studio che ha coinvolto la Fortezza del Girifalco di Cortona, nella quale si è sperimentato un percorso interpretativo, che ha integrato diversi strumenti di lettura della preesistenza, al fine di formulare proposte di valorizzazione del sito fortificato [Marino 2019, 23]. Riprese UAV, rilievi laser scanner, indagini termografiche e fotografiche, incrociate con i dati storici, hanno restituito una lettura 'a tutto tondo' del bene, punto di partenza per le scelte proposte.

Bibliografia

- BINI, M. (2009). *Castelli e incastellamento tra Toscana, Italia, Europa e Medioriente*, in *Aspetti dell'incastellamento europeo e mediterraneo. Storia, documentazione, valorizzazione* (Atti del Convegno Arezzo, 2006), a cura di C. Crescenzi, Firenze, Il David, pp. 41-50.
- CARBONARA, G. (2017). *Il restauro fra conservazione e modificazione. Principi attuali*, Napoli, artstudiopaparo.
- CESARINI, G., LUNDBORG, G. (1993). *Il Trasimeno e il paesaggio umbro-toscano. Iconografia e sviluppo*, Perugia, Guerra.
- CORTESE, M.E. (2000). *L'incastellamento nel territorio di Arezzo (secoli X-XIII)*, in *Castelli. Storia e archeologia del potere nella Toscana medievale*, a cura di R. Francovich, M. Ginatempo, Firenze, All'Insegna del Giglio, pp. 67-105.
- Cortona struttura e storia. Materiali per una conoscenza operante della città e del territorio* (1990), Cortona, Editrice Grafica l'Etruria.
- COZZI, M. (2016). *Ferdinando Morozzi e il recupero riproduttivo del territorio*, in «'ANAFKH», n. 78, pp. 58-64.
- FRESCUCCI, B. (1968). *Il castello di Pierle*, Cortona, Calosci.
- GALLORINI, S., (1993). *Montecchio Vesponi. Un territorio, un castello e una comunità*, Cortona, Calosci.

IOLE NOCERINO, ANNAMARIA RAGOSTA

- GAZZOLA, P., (1967). *I castelli nel nostro tempo*, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, a cura di F. Franceschini, Roma, Colombo, pp. 671-681.
- GAZZOLA, P., (1968). *La conservazione ed il restauro dei castelli alla luce della Carta di Venezia*, in «Castellum», n. 8, pp. 81-94.
- GORI-MONTANELLI, L. (1964). *Architettura rurale in Toscana*, Firenze, Edam.
- Immagini dalle Vallate Aretine. La Valdichiana* (2002), a cura di C. Nassini, M. Martinelli, Montepulciano, Le Balze.
- IACOMONI, A. (2009). *L'evoluzione dei centri urbani della Valdichiana aretina*, in *Atti del Convegno Aspetti dell'incastellamento europeo e mediterraneo. Storia, documentazione, valorizzazione* (Arezzo, giugno 2006), a cura di C. Crescenzi, Firenze, Il David, pp. 137-142.
- LANDI, I. (2017). *Real Fattoria di Creti*, Cortona, Calosci.
- LEFEBVRE, H. (1973). *Dal rurale all'urbano*, saggi raccolti da M. Gaviria, ed. italiana a cura di P. Sica, Rimini, Guarnaldi.
- Lo spirito della campagna toscana* (1992), a cura di A. Brilli, Firenze, Istituto Nazionale di Credito Agrario.
- MAFFEI, G.L., VACCARO, P. (2009). *Il castello di Montecchio Vesponi in val di Chiana*, in *Aspetti dell'incastellamento europeo e mediterraneo. Storia, documentazione, valorizzazione* (Atti del Convegno Arezzo, 2006), a cura di C. Crescenzi, Firenze, Il David, pp. 149-153.
- MANCINI, G. (1909). *Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche.
- MARINO, B.G. (2019). *Architettura, Fotografia e Conservazione: un rapporto dialogico e una prospettiva transdisciplinare*, in *Across the Stones. Immagini, paesaggi e memoria. La conoscenza interdisciplinare per la conservazione e la valorizzazione della Fortezza del Girifalco*, a cura di B. G. Marino, Roma, editori paparo, pp. 23-39.
- MARRAGHINI, S. (2013). *Design e paesaggio rurale nella Valdichiana lorenese. La Fattoria granducale di Montecchio*, Firenze, Istituto Geografico Militare.
- NOCERINO, I. (2018). *Architettura e paesaggio agrario della Valdichiana: espressione di una cultura europea*, in *Actas del XI Congreso Internacional Ar&Pa 2018 'El papel del Patrimonio en la construcción de la Europa de los Ciudadanos'*, AR&PA 2018 XI Ibérica del Patrimonio Cultural (Valladolid, 7-8-9 novembre 2018), Valladolid, Gráficas Gutiérrez Martín, pp. 761-768.
- NOCERINO, I., MARINO, B.G. (2019). *Contro l'oblio e per il riuso del patrimonio dell'architettura rurale delle Leopoldine*, in *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso* (Atti del Convegno Bressanone, 2019), pp. 627-636.
- NOCERINO, I., MARINO, B.G. (2018). *Val di Chiana cortonese. La materia di un paesaggio da salvare*, in M. Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena. *Relazioni sul governo della Toscana* (1969), a cura di A. Salvestrini, Firenze, Olschki.
- Il paesaggio costruito della campagna toscana* (2011), a cura di M. Bini, Firenze, Alinea.
- REPETTI, E., (1839). *Dizionario geografico fisico storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato*, vol. 3, Firenze, presso l'autore e l'editore coi tipi di A. Tofani.
- SCAZZOSI, L. (2018). *Rural Landscape as Heritage. Reasons for and implications of Principles Concerning Rural Landscapes as Heritage ICOMOS-IFLA 2017*, in «Built Heritage», 2018, 3, pp. 39-52.
- SCAZZOSI, L., BRANDUINI, P. (2014). *Paesaggio e fabbricati rurali: suggerimenti per la progettazione e la valutazione paesaggistica*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione generale per i Beni architettonici e paesaggistici, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.
- SETTIS, S. (2019). *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi.
- TEMPESTA, T. (2006). *Il valore del paesaggio rurale*, in *Percezione e valore del paesaggio*, a cura di T. Tempesta, M. Thiene, Milano, Franco Angeli.
- TOURING CLUB ITALIANO (1966). *Toscana*, vol. 2, Milano, Touring Club Italiano.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E. (1858). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. 8, Parigi, A. Morel e C. Éditeurs, p. 34.

Filmografia

Lazzaro felice, film scritto e diretto da Alice Rohrwacher, Rai Cinema; 01 Distribution, 2018.

Sitografia

www.youtube.com/watch?v=udCEJWXdwM / (aprile 2020)

www.youtube.com/watch?v=efUQaMsbG34&t=2s (maggio 2020)

Rovine e frammenti classici nei contesti urbani: dall'interpretazione dell'iconografia storica agli attuali strumenti di lettura e divulgazione*

Ruins and classical fragments in urban contexts: from the interpretation of historical iconography to the current tools of interpretation and dissemination

EMANUELE ROMEO, RICCARDO RUDIERO

Politecnico di Torino

Abstract

Il saggio presenta i risultati di un'indagine sulle rovine e sui frammenti classici presenti in contesti urbani europei, effettuata tramite l'analisi del materiale iconografico, cartografico e grafico che, per secoli, ne ha documentato le trasformazioni. Un sondaggio sull'attuale situazione ha permesso, infine, di identificare la consistenza materica e i caratteri morfologici di questi manufatti suggerendo, attraverso moderni strumenti di divulgazione, strategie per la loro conservazione e valorizzazione.

The essay presents the results of a survey of classical ruins and fragments present in European urban contexts, carried out through the analysis of iconographic, cartographic and graphic material that, for centuries, has documented their transformations. Finally, a survey on the current situation has made it possible to identify the material consistency and morphological characteristics of these artefacts, suggesting strategies for their conservation and enhancement through modern dissemination tools.

Keywords

Rovine, frammenti classici, divulgazione.

Ruins, classical fragments, dissemination.

1. Rovine e frammenti nella città contemporanea

La città contemporanea conserva, nella sua forma storica, alcuni simboli del passato: questi hanno avuto diversi ruoli e il loro valore (celebrativo, politico, artistico) è spesso cambiato nei secoli [Settis 1984]. Tali testimonianze sono dovute soprattutto alla pratica del reimpiego dell'antico che, a cominciare dall'Età medievale, caratterizzò alcune nuove architetture e, di conseguenza, le città che con esse si trasformavano man mano: interi edifici nacquero sfruttando le preesistenti fabbriche e di queste venivano esibiti i caratteri di antichità [Romeo 2007, 29-39]. Ugualmente, per ragioni ideologiche o politiche furono sistemati, presso i monumenti o nelle piazze principali, frammenti di opere antiche o sculture classiche che rappresentavano, a vario titolo, la memoria storica della collettività [Greenhalgh 1984]. Inoltre, nelle prime guide medievali i monumenti antichi o le rovine furono i punti di riferimento per i pellegrini o i viaggiatori che, sulla scorta di tali indicazioni visitarono le maggiori città per ammirare le nuove architetture e le vestigia di quelle classiche: i ruderi o i monumenti sono importanti riferimenti per la guida di maestro Gregorio [Nardella, 1997] e per i percorsi che Einsiedeln suggerisce nella mappa della città di Roma tra i secoli VII e IX [Mauro 2001, 37-

* Sebbene il presente saggio sia frutto di una ricerca condivisa, si precisa che il paragrafo 1 è scritto da Emanuele Romeo mentre il 2 da Riccardo Rudiero.

62], e tale prassi permane fino alle indicazioni fornite nelle carte topografiche di Piranesi, Canina, Nolli a cavallo tra i secoli XVIII e XIX.

Come è noto, col passare dei secoli queste opere assunsero anche un ruolo celebrativo soprattutto nella città rinascimentale. Sono numerose le rappresentazioni di città in cui il rudere o il frammento scultoreo si confronta con le nuove architetture all'interno delle città in continua trasformazione [Cantino Wataghin 1984; De Seta 2011]. Si pensi ai disegni degli artisti quattro-cinquecenteschi o alle rappresentazioni scenografiche di Serlio o di Peruzzi [Cantone 1978]. Anzi ciò che resta dell'antico, studiato e riprodotto diventa fonte di ispirazione fino al XIX secolo. Si assiste quindi a una consapevolezza del valore storico dell'antico che inizialmente è dovuto alla "casualità" del riuso di materiali e solo successivamente alla specifica "volontà" di conservare la rovina classica o il frammento.

Attraverso tale processo, quindi, il valore artistico, legato a particolari eventi della storia, permane nella città di oggi arricchendola di opere d'arte che si affiancano alle manifestazioni della contemporaneità che, a loro volta, sono parte integrante del palinsesto urbano; e tutto ciò viene tramandato anche attraverso l'iconografia storica che ne accentua il valore di memoria; favorisce la conoscenza e la divulgazione; accresce la componente materica dell'opera e spesso la sostituisce quando questa, per differenti ragioni, viene distrutta. Ne sono esempio le imponenti colonne del tempio di Minerva che emergono ancora dalla cattedrale di Siracusa; la porta di Augusto presso il complesso di santa Caterina a Fano e riprodotta, nella sua interezza, sulla facciata della chiesa; il colonnato del tempio di Adriano in piazza di Pietra a Roma; il colonnato di san Lorenzo a Milano che domina l'intero spazio urbano; le colonne del tempio dei Dioscuri nella facciata di san Paolo Maggiore a Napoli; gli acquedotti di Segovia e Istanbul che attraversano la città conferendole particolare e irripetibile fascino. Anche molti frammenti d'arte antica ancora oggi connotano le città a tal punto che, nell'immaginario collettivo, Roma è la città delle colonne di Traiano e Antonino ma anche la città degli obelischi posizionati nelle piazze Navona, del Popolo e Montecitorio e presso San Pietro e San Giovanni in Laterano, così come a Istanbul gli obelischi dell'antico *Hippodromus Constantini* e la colonna nel Foro dello stesso imperatore connotano l'odierna città [Concina 2003, 3-46]. I tetrarchi e i pilastri d'Acri sono ancora il simbolo dell'ormai decaduta potenza marittima di Venezia; la statua del Babuino e del Pasquino a Roma danno il nome ai contesti in cui sono collocate, così come a Napoli la statua del Nilo. Le statue antiche e il *Caballus Constantini* ornano la piazza del Campidoglio sin dal XVI secolo, mentre il gruppo scultoreo dei Dioscuri arricchisce la piazza del Quirinale [Pane, 2008]. Altrettanto caratterizzanti gli attuali contesti urbani sono i frammenti antichi (casuali o volontari) che ornano gli edifici nelle città di fondazione romana: la casa dei Crescenti, il Palazzo Senatorio, le molte ville urbane e le architetture rinascimentali a Roma; il palazzo comunale a Ferrara; i frammenti del portico tardo-antico tra i monumenti carolingi di Aquisgrana.

Nel caso delle architetture classiche, anche grazie al ruolo che l'iconografia storica ha avuto come strumento di divulgazione colta e di massa, il riconoscimento è già avvenuto soprattutto per quei monumenti che hanno sempre posseduto un valore simbolico e celebrativo permanendo nella cultura delle città europee e dei paesi del bacino mediterraneo [Choay 1995, 24-44]. Nel caso, invece del frammento, il riconoscimento appare più difficile per la fragilità degli elementi superstiti; ciò spesso pone problemi di conservazione e in molti casi di sopravvivenza; tuttavia essi resistono alle ingiurie del tempo e al degrado antropico; a volte di essi rimane soltanto la memoria nella toponomastica urbana. Ma certamente ai frammenti e alle architetture antiche viene riconosciuto un valore storico, d'arte e documentale poiché, assieme alle architetture e alle manifestazioni artistiche dell'oggi,



1-2: Fréjus. Antiche colonne doriche affiancate a sculture contemporanee, presso il parco di Malpasset-Amphithéâtre. (Emanuele Romeo).

concorrono ad arricchire la cultura della città contemporanea nella sua globalità e complessità. Pertanto potremmo affermare che i monumenti antichi e le rovine classiche appaiono come opere d'arte "d'installazione permanente", considerando questi elementi come frammenti d'arte di un più esteso museo che comprende l'intera città contemporanea. Un esempio significativo è rappresentato, a Nîmes, dalla Carré d'Art (Norman Foster, 1993) che si affianca alla Maison Carrée: entrambe sono opere d'arte che si completano rappresentando due momenti distanti dell'architettura – classica e contemporanea – ma uniti poiché caratterizzano la città di oggi. Un altro esempio è dato dal progetto per il parco cittadino di Malpasset-Amphithéâtre, a Fréjus in cui convivono elementi della classicità – l'anfiteatro – ed elementi della contemporaneità. L'incontro antico-nuovo è garantito dalla sistemazione di una scultura contemporanea – il Memoriale per il disastro di Malpasset, opera dell'artista Michel Mourier, e realizzato a cinquant'anni dalla catastrofe avvenuta nel 1959 – che evoca nella forma le colonne doriche del tempio di Nettuno a cui è affiancata [Pasqualini et al. 2010, 177-189].

All'attuale, già di per sé ricco palinsesto urbano, oggi si affianca un patrimonio sino a pochi anni fa sconosciuto o quantomeno "invisibile": si tratta di rovine nascoste all'interno delle costruzioni successive oppure celate, per secoli, negli strati più antichi delle strutture di fondazione del costruito storico. Grazie alle moderne tecnologie di individuazione, scavo e sistemazione museale e ai sofisticati strumenti di rilevamento, riproduzione grafica e divulgazione, tale patrimonio può diventare parte integrante del palinsesto urbano facilitando,

sempre più, una lettura stratigrafica (reale o virtuale) a cui fanno spesso seguito interessanti sistemazioni museali che concorrono a migliorare la comprensione, la conservazione e la valorizzazione delle città storiche. Oltre all'indiscusso valore storico e d'arte si assiste, quindi, al fenomeno dell'introduzione di nuove risorse culturali che, grazie a una più evoluta e raffinata concezione del bene, aggiungono nuovi simboli (materici, antropologici, sociali, economici) di ausilio per comprendere meglio i fenomeni evolutivi delle città [Choay 1995, 137-157]. Ne sono esempi i recenti progetti per rendere più leggibili i complessi ipogei di molte città di fondazione romana tra i quali si ricordano le sistemazioni museali dei criptoportici di Aosta e Arles in cui il percorso di visita è accompagnato da narrazioni nonché da installazioni luminose e sonore che consentono al turista di apprezzare maggiormente il valore storico del bene architettonico; la valorizzazione dei ruderi del teatro greco-romano di Napoli che consente di chiarire maggiormente la millenaria stratificazione di una porzione del centro storico della città partenopea [Baldassarre et al. 2010]. Di contro si assiste, in alcuni casi, a fenomeni di contrapposizione in cui le esigenze della contemporaneità prevaricano o sminuiscono il valore documentale delle opere antiche, come nei casi in cui il reperto archeologico o la rovina vengono considerati come mero feticcio della storia: è per tale ragione discutibile la valorizzazione delle rovine del teatro (appena percepibili al di sotto di un edificio moderno) o dell'anfiteatro visibili all'interno del parcheggio sotterraneo nella città francese di Cahors [Rigal 2010, 106-110] che, nonostante avessero connotato interi quartieri urbani in virtù della loro permanenza come segno architettonico [Romeo, Rudiero 2013], risultano oggi muti testimoni di una storia inintelligibile.



3: Cahors. I ruderi dell'anfiteatro inseriti all'interno di un parcheggio pubblico. (Emanuele Romeo).

2. Archeologia, restauro e cantieri infrastrutturali: alcune considerazioni sulla pubblicizzazione *in itinere*¹

L'esempio appena citato dell'anfiteatro di Cahors rientra pienamente all'interno di quella categoria di musealizzazioni che derivano da lavori di rinnovamento infrastrutturale della città, i quali modificano non solo il suo aspetto pluristratificato, ma anche il suo assetto funzionale. Negli ultimi decenni, la prospezione archeologica in ambito urbano sta lentamente cessando di essere considerata solamente un inevitabile quanto pesante intralcio all'ammodernamento cittadino, grazie alle grandi campagne di scavo che hanno interessato e interessano interi quartieri [Manacorda 1982] e, in particolar modo, da quando la presenza degli archeologi all'interno dei cantieri invasivi ha smesso di rispondere a esigenze di tipo prevalentemente emergenziale, lasciando spazio a quelle di natura preventiva [Podini 2013]. Tuttavia i lavori nel sottosuolo – per via dei tempi lunghissimi di esecuzione e degli ingombranti cantieri – affettano notevolmente la percezione dei cittadini nei confronti delle rovine antiche e dei loro contesti stratigrafici, le quali possono anche perdere del tutto il loro valore documentale se non si attuano strategie di valorizzazione organiche e sistemiche, evitando quei meccanismi di musealizzazione posticcia “a margine” o “a contorno” della nuova infrastruttura. Così come si presenta in seguito a uno scavo, infatti, il patrimonio archeologico «costituisce un'inerzia della città storica», giacché vi si confronta «con un forte potenziale evocativo e al contempo distruttivo, capace di innescare meccanismi di dissoluzione della forma, dal singolo oggetto monumentale alla intera città». Quindi, inserirlo nello scenario attuale significa «farsi carico di questo potenziale, rimettendolo al centro del sistema di relazioni della società contemporanea e reinventandone di volta in volta il senso e il ruolo» [Toppetti 2014, 55].

Questo “sistema di relazioni” è potenzialmente più agevole per scavi e aree archeologiche di natura monumentale non interessate dalla necessità di una sovrascrittura funzionale contemporanea, all'interno dei quali permangono elementi architettonici integri o perlomeno intelligibili. Tuttavia, ciò potrebbe e dovrebbe accadere anche nei casi in cui l'esigenza odierna imponga l'edificazione di nuove architetture o la modifica di quelle preesistenti. Esempi positivi in tal senso, fortunatamente, non mancano: i ruderi del quattrocentesco convento di Santa Caterina conservati e valorizzati al di sotto dell'omonimo mercato rionale a Barcellona (Miralles & Tagliabue, 2005), la musealizzazione delle ghiacciaie presso il Mercato Centrale di Torino (Massimiliano e Doriana Fuksas, 1998-2011), o il percorso archeologico presente nei sotterranei della biblioteca Salaborsa di Bologna (2001), solo per citarne alcuni di natura pubblica.

Decisamente più complicato è il caso dei parcheggi sotterranei e delle metropolitane, intese nella loro complessità di stazioni, gallerie e pozzi. Ciononostante, sono ormai molte e virtuose le soluzioni che riescono a coniugare preesistenza ipogea e nuova infrastruttura come dimostrano – per citare il solo ambito italiano – il Parcheggio del Centro e il sovrastante parco archeologico NoviArk a Modena (Roli associati, 2012), la stazione Museo della metropolitana di Napoli (Gae Aulenti, 2000), o le stazioni della Metro C [Casaburi 2013] di San Giovanni (Andrea Grimaldi, Filippo Lambertucci, 2018) e quella progettata di Amba Aradam (Paolo Desideri).

¹ Paragrafo a cura di R. Rudiero



4: Modena. Musealizzazione, all'interno del Parcheggio del Centro, delle anfore ritrovate durante i lavori di scavo (Riccardo Rudiero).

In tutti questi esempi, la presentazione dei reperti e la narrazione pensata per un'utenza in transito e non per forza interessata ai fatti storici riesce a rendere eloquente la stratigrafia, generando nuove immagini della città antica, strettamente connessa anzi, immersa, in quella odierna. Addirittura, questi spazi si potrebbero considerare non come musei, siti archeologici o stazioni, ma «una nuova categoria di edificio – inedito, diverso, condiviso, collettivo, compreso, comunicativo – in grado di mettere in relazione fatti sconnessi e lontani tra loro, sia spazialmente sia temporalmente, in una nuova contemporaneità» [Segarra Lagunes 2013, 38].

Tuttavia, come già detto, la lunga cantierizzazione cui è soggetto questo tipo d'intervento può causare legittime insofferenze nella popolazione, la quale potrebbe non avere gli strumenti necessari per avvedersi dell'importanza della permanenza archeologica quale risorsa culturale dell'oggi. Il problema principale, dunque, potrebbe essere la sua carenza di consapevolezza nei confronti del patrimonio culturale, la quale potrebbe essere notevolmente incrementata attraverso una valorizzazione *in itinere*, ossia che coinvolga ogni fase del processo di conservazione, dal progetto di conoscenza allo svolgimento dei lavori architettonici e di restauro. In quest'ultimo settore i decenni appena passati hanno fatto rilevare un crescente interesse a sperimentare formule di “cantieri didattici”, “aperti” o “partecipati”; nondimeno, anche in ambito architettonico e infrastrutturale non sono poche le esperienze di visite guidate durante i lavori, come dimostrano quelle organizzate all'interno dei cantieri della metropolitana di Torino. Questi pochi ma sintomatici esempi denotano la

volontà di rendere palese non solo l'esito finale di un lavoro tecnico-scientifico volto alla conservazione di un edificio o alla costruzione di un nuovo complesso a servizio della città, ma anche il processo che li porta a essere di nuovo intelligibili e in efficienza o in uno stato di inedita compiutezza. Tuttavia, molto spesso queste attività sono di carattere eventuale (non è infatti insolito sentir parlare di "cantiere evento"), mentre possiamo reputare quantomai utile radicare la pratica architettonica e conservativa nella quotidianità, mirando all'istituzione di una "comunità di apprendimento" – una sinergia tra professionisti della cultura e qualsivoglia tipo di utente – che possa aiutare a sostenere «una conoscenza critica, una riflessione sulle eredità contemporanee e sul loro senso» [Dal Pozzolo 2018, p. 93].

Da queste considerazioni e presupposti ha tratto linfa il percorso di ricerca finalizzato alla *live restoration*, ossia un sistema multidisciplinare di progettazione e comunicazione volto a rendere evidenti non solo gli effetti del restauro, ma l'intera processualità tecnica di esecuzione, le istanze teoriche che sottendono l'intervento e le ricerche storiche che hanno informato il progetto [Rudiero 2017]. Esso esprime le sue potenzialità specialmente attraverso la multimedialità, facendo largo uso di *social media* e siti web all'interno dei quali reperire informazioni sul bene culturale oggetto di intervento [Arrighetti, Minutoli, Rudiero 2019]. Attualmente la *live restoration* è in sperimentazione nel cantiere del villaggio fortificato di Bagni di Petriolo (SI), per il quale si sta approntando una serie di videodiari (disponibili su YouTube) sulla storia del sito, la progettazione delle azioni conservative e la loro esecuzione, onde mettere in atto una pubblicizzazione in ogni fase del processo di restauro. Così facendo non viene scissa l'operatività dalla valorizzazione, aprendo la possibilità di ripensare il cantiere che, non più inteso tradizionalmente, impegna i responsabili a sperimentare modelli di comunicazione e divulgazione *in itinere*, rispondendo alla duplice esigenza documentaria e disseminativa [Rudiero 2014].



5: fotogramma di una puntata del progetto di *live restoration* "Bagni di Petriolo. Cronache di un cantiere di restauro", riguardante il montaggio delle impalcature per il restauro della torre nord del complesso senese.

È lecito ipotizzare che l'impiego di un sistema analogo possa portare risultati fruttiferi anche per i grandi cantieri infrastrutturali che coinvolgono l'archeologia e il restauro, riconnettendo ulteriormente il soprassuolo con il sottosuolo, sistematizzandolo con la città contemporanea e con le sue istituzioni culturali e consentendo quindi una più consapevole lettura della stratificazione urbana.

Per concludere, si vorrebbe ribadire come rendere fruibile a un largo pubblico, secondo modalità di lettura differente, le varie fasi di un cantiere parimenti archeologico, architettonico, infrastrutturale e di restauro, potrebbe avere uno spiccato valore formativo e didattico. La messa a disposizione di questo materiale permetterebbe a qualunque fruitore non solo di osservare curiosamente il progredire dei lavori, ma anche e soprattutto di acquisire saperi tecnici solitamente non accessibili e visibili, corroborandoli con le ragioni teoriche. Inoltre, la divulgazione preferenziale attraverso il video mira a stimolare la curiosità, rendendo chiare al pubblico le procedure di cantiere eseguite secondo una metodologia scientificamente comprovata e attraverso un linguaggio comprensibile e non tecnicistico. Si può dunque affermare che questo medium, per via del suo esteso uso e per la familiarità col quale oramai viene utilizzato, abbia l'intrinseca potenzialità di «trasformare lo spettatore passivo in cittadino consapevole, in sostenitore attivo di un progetto comune» [Ciacci 2001, 182]. In definitiva, si vorrebbe aumentare la conoscenza urbana e architettonica considerando il video come documento che, in quanto tale, potrebbe anche essere impiegato all'interno di piattaforme di georeferenziazione o di modelli digitali (Gis e HBIM), così da programmare la manutenzione e valutare la durabilità nel tempo dei lavori. Infine si può dire che una valorizzazione di questo tipo, facendo leva sulla pervasività del video, può contribuire ad aprire anche ai non addetti ai lavori le questioni legate al valore materiale e immateriale del patrimonio, del quale vorranno – si auspica – prendersi cura con rinnovata consapevolezza.

Bibliografia

- ARRIGHETTI, A., MINUTOLI, G., RUDIERO, R. (2019). *Bagni di Petriolo: dalla conoscenza alla live restoration*, in *Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, a cura di A. Conte, A. Guida, Roma, Gangemi, pp. 1887-1898.
- BALDASSARRE, I. et al. (2010). *Il Teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano*, in «Quaderni Istituto Orientale di Napoli», n.19.
- CANTINO WATAGHIN, G. (1984). *Archeologia e "archeologie". Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, pp. 171-211.
- CANTONE, G. (1978). *La città di marmo*, Roma, Officina Edizioni.
- CASABURI, T. (2013). *Roma. Un secolo di metropolitana*, in «Confronti», nn. 2-3, pp. 68-74.
- CHOAY, F. (1995). *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina Edizioni.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio.
- CONCINA, E. (2003). *La città bizantina*, Roma-Bari, Laterza.
- DAL POZZOLO, L. (2018). *Il patrimonio culturale tra memoria e futuro*, Milano, Editrice bibliografica.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- GREENHALGH, M. (1984). *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, pp. 115-170.
- MANACORDA, D. (1982). *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi*, Firenze, All'Insegna del Giglio.
- MAURO, F. (2001). *La rinascita dell'antico. Recupero e riutilizzo dei monumenti classici nel Medioevo*, Roma, EdUP.
- NARDELLA, C. (1997). *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le "Meraviglie di Roma" di maestro Gregorio*, Città di Castello, Viella.

- PANE, A. (2008). *L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp. 61-138.
- PASQUALINI, M. et al. (2010). *L'Amphithéâtre de Fréjus. Archéologie et architecture: relecture d'un monument*, Bordeaux, Ausonius.
- Tutela archeologica e progresso: un accordo possibile* (2013), a cura di M. Podini, Reggio Emilia, Musei civici Reggio Emilia.
- RIGAL, D. (2010). *La terre cuite architecturale, tuiles et briques chez Cadurques*, in «Carte Archeologique de la Gaule», n.46, a cura di A. Filippini, pp.106-110.
- ROMEO, E. (2015). *Alcune riflessioni sulla conservazione e valorizzazione degli antichi edifici ludici e teatrali gallo-romani*, in «Restauro Archeologico», n. 1, pp. 14-37.
- ROMEO, E., RUDIERO, R. (2013). *Ruins and urban context: analysis towards conservation and enhancement*, in *XXIV International CIPA Symposium*, Strasbourg, pp. 531-535.
- ROMEO, E. (2007). *Instaurare, reficere, renovare. Tutela, conservazione, restauro e riuso prima delle codificazioni ottocentesche*, Torino, Celid.
- RUDIERO, R. (2017). *Architecture & Archeology: the lost work. La documentazione video di una pratica dimenticata*, in *Rocca San Silvestro. Archeologia per il restauro*, a cura di A. Arrighetti, Firenze, Didapress, pp. 144-149.
- RUDIERO, R. (2014). *Dalla conoscenza alla valorizzazione: metodi innovativi per la conservazione del patrimonio archeologico*, in *Riflessioni sulla conservazione del patrimonio archeologico*, a cura di E. Romeo, E. Morezzi, R. Rudiero, Roma, Aracne, pp. 126-144.
- SEGARRA LAGUNES, M. M. (2013). *Archeologia e metropolitana*, in «Confronti», nn. 2-3, pp. 30-39.
- Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici* (1984), a cura di S. Settis, Torino, Einaudi.
- TOPPETTI, F. (2014). *Progettare paesaggi postantichi*, in *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, a cura di A. Capuano, Macerata, Quodlibet, pp 50-57.

Archeologia, architettura e restauro tra XIX e XXI secolo: dallo scavo alle Digital Humanities

Archaeology, Architecture and Restoration between the 19th and 21st centuries: from excavation to Digital Humanities

MARIA GRAZIA ERCOLINO

Sapienza Università di Roma

Abstract

Il presente contributo intende riflettere sul problematico rapporto istituito dal centro storico di Roma con la sua complessa stratigrafia e sulle reciproche connessioni che, con alterni esiti, hanno caratterizzato il confronto tra archeologia, architettura e restauro nel corso degli ultimi due secoli, analizzando le vicende di un'area urbana particolare quale quella prospiciente la colonna Traiana. Episodi che ci consentono di ragionare su prassi consolidate e nuove sfide nella comprensione e valorizzazione del palinsesto, tra passato e presente.

The paper aims to focus on the difficult relationship established by the historic centre of Rome with its stratigraphy and on the reciprocal connections which have linked archaeology, architecture and restoration over the past two centuries, with mixed outcomes. The events of a specific urban area - such as the one overlooking the Trajan's Column - allow us to think about old praxis and new challenges in understanding and enhancing the palimpsest, between past and present.

Keywords

Colonna Traiana, palinsesto, tecnologie digitali per i beni culturali.

Trajan's Column, palimpsest, Digital Humanities.

Introduzione

Da oltre due secoli ormai, quel *continuum* spazio-temporale che aveva distinto, nel tempo, la crescita spontanea della città sulle proprie strutture storiche e la naturale contaminazione tra antichi e nuovi edifici si è bruscamente interrotto, innescando una dialettica nuova tra architettura, archeologia e restauro.

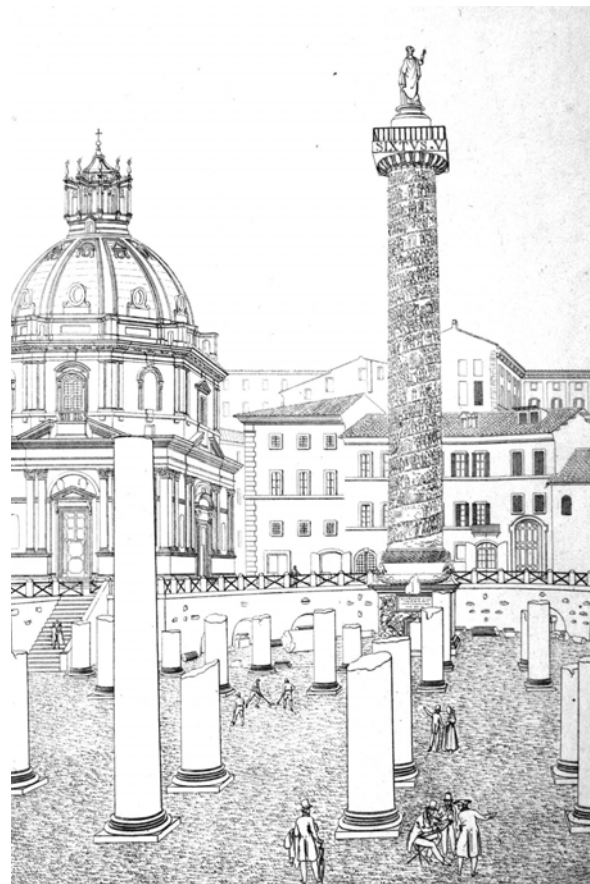
Per questa ragione si è deciso di rileggere alcuni episodi che, a partire da quel preciso momento, l'avvio del XIX secolo, hanno coinvolto un particolare ambito urbano dalle vicende millenarie e dal grande valore simbolico: quello prospiciente la colonna Traiana.

La successione di tali eventi aiuta a focalizzare atteggiamenti consolidati e sfide più recenti finalizzati alla comprensione e valorizzazione del palinsesto architettonico e urbano in rapporto a un luogo che ha evidenziato le grandi difficoltà insite nel confrontarsi con la propria complessa stratigrafia senza intaccarne i plurimi nessi precipui.

1. Iconografia di un simbolo: la colonna Traiana

Emblema della Roma imperiale e delle successive diacronie dell'intero contesto, tra le poche strutture antiche integralmente sopravvissute, la colonna Traiana unisce in sé l'imponenza monumentale del proprio passato e la bellezza di una superficie completamente istoriata. La sua presenza ha continuato a sancire la centralità del luogo, anche quando le piazze

MARIA GRAZIA ERCOLINO



1: Giovanni Antonio Dosio, *La Colonna Traiana*, 1569 (da Ercolino 2013). 2: Angelo Uggeri, *Veduta interna del recinto* (da Uggeri 1832).

imperiali erano diventate esclusivamente un ricordo, affascinando generazioni di artisti e di studiosi, i quali, a partire dal Quattrocento, ne hanno replicato instancabilmente forme e stilemi, attribuendo alla sua immagine un grande valore identitario rispetto all'intera area circostante [La colonna traiana, 1988].

Dall'evoluzione della sua iconografia nel corso dei secoli si possono cogliere i primi segnali di quel mutato atteggiamento nei confronti delle rovine archeologiche che innescò, attraverso demolizioni e sterri, il meccanismo lento ma inesorabile del loro progressivo isolamento nei confronti della città contemporanea [Zanker 2009]. Infatti mentre le vedute cinque-seicentesche la riproducevano naturalmente integrata in un contesto urbano affastellato di nuove costruzioni e antichi edifici mutili (fig. 1), alle soglie della modernità, con l'avvio del confronto scientifico con l'antico, le immagini mutarono completamente e la colonna divenne il fulcro di rappresentazioni ideali che la restituivano isolata al centro di uno spazio urbano artificialmente dilatato [Agosti, Farinella, Simoncini 1988, 198].

2. Archeologia e architettura agli inizi del XIX secolo: la riscoperta della Basilica Ulpia

L'attenzione nei confronti dei monumenti della classicità rappresentò uno degli interessi primari della nuova amministrazione napoleonica, che incluse la colonna nel proprio *Plan d'embellissement de Rome*, organico programma volto alla trasformazione dell'urbe nella seconda capitale dell'impero, approvato nel 1811 [La Padula 1969, 105; Casiello 1992, 7-8].



3: Roma, piazza di colonna Traiana, planimetria dell'area circostante la colonna, 1812. La campitura più chiara identifica le costruzioni destinate a essere abbattute in funzione della nuova sistemazione della piazza (ASR, Commissione per gli abbellimenti di Roma, b. 6). 4: La nuova sistemazione dello scavo, documentata nel catasto Pio-Gregoriano (1816-1835); in alto, tra le due chiese, l'isolato del Palazzo Valentini (disegno dell'autore).

Il progetto, molto noto e che qui riassumeremo sinteticamente, della nuova *Place de la Colonne Trajane* (1812) prese avvio dalla volontà dei francesi di valorizzare la colonna, «pressée et presque dérobée à la vue par des masses des bâtiments modernes sans intérêt, s'élevant du fond d'une espèce de puits, au milieu d'une place si étroite, qu'on pouvait à peine voir ce monument» [Agosti, Farinella, Simoncini 1988, 204], attraverso la realizzazione di una nuova piazza, di dimensioni maggiormente adeguate al grande valore antiquario del monumento. Un piano affidato alla direzione di Giuseppe Camporesi e Giuseppe Valadier nel quale non si ravvisavano indizi di un'attenzione conservativa nei confronti del palinsesto urbano, quanto piuttosto - in linea con la prassi allora in voga sugli edifici della romanità - l'intenzione di recuperare il livello antico della colonna per esaltarne la maestosità [Kirk 2009, 223]; come testimoniato dalla rapida demolizione dell'intero isolato di origine quattrocentesca situato alle sue spalle, per la maggior parte occupato dalle strutture di due complessi conventuali (fig. 3). Distruzione autorizzata e avvenuta ancor prima che fosse perfezionata qualsiasi proposta relativa alla nuova sistemazione urbana e che ribadiva la persistenza di un sostanziale disinteresse nei confronti dell'architettura medievale e minore in genere [La Padula 1969, 119-121].

Delle tre soluzioni progettuali elaborate dai due architetti l'anno successivo (1812), tutte variazioni sul tema classico della forma circense, la *Commission d'embellissement de la ville de Rome* scelse quella ritenuta più consona e maggiormente economica; una proposta di stampo squisitamente urbano, imperniata sul simbolismo della colonna, che adottava la morfologia antica dell'*hippodrome*, molto utilizzata dalla tradizione accademica francese, ma del tutto estranea al tema archeologico del sito. Furono tuttavia proprio le importanti testimonianze riscoperte nel corso delle attività di sterro connesse al cantiere a modificare radicalmente la filosofia dell'intervento che, in forza del successivo coinvolgimento di Guy de Gisors e di Pietro Bianchi, e con la supervisione dell'allora Commissario alle antichità Carlo

Fea, si orientò verso una sistemazione di matrice archeologica che, compatibilmente con quanto già realizzato del precedente piano, fosse guidata da criteri di proporzionalità nei confronti della geometria delle antiche preesistenze, riferibili alla porzione centrale della basilica Ulpia (1813) [Agosti, Farinella, Simoncini, 1988, 211-213]. Il progetto, approvato dall'amministrazione francese in corso di ritiro e confermato dalla commissione italiana successivamente instaurata, definì un nuovo perimetro rettangolare in asse con la disposizione dei resti, fatto salvo l'emiciclo intorno alla colonna già completato (fig. 4) [Ossanna Cavadini 1995, 61]. In sostanza si tradusse nell'allestimento di una vera e propria area archeologica che segnò il superamento della tradizionale tendenza ad associare l'immagine della colonna Traiana a contenuti di tipo ideologico/rappresentativo per enfatizzare il crescente interesse nei confronti dello studio e della conoscenza dei monumenti antichi. Indirizzo peraltro sollecitato, negli stessi anni, dall'Accademia di Francia a Roma, il cui operato ebbe una grande influenza sul clima culturale romano del periodo [Jonsson 1986]. Un ruolo importante nell'affermazione di questi principi lo si dovrà proprio all'attività dei *pensionnaires* dell'Accademia che, con le loro esercitazioni, i cosiddetti *Envois*, fornirono un importante contributo nel rilievo e nella ipotetica restituzione dell'antico Foro di Traiano e, soprattutto, nella diffusione di un consistente apparato iconografico che sollecitò l'attenzione sull'intera stratigrafia del complesso monumentale, le cui strutture giacevano in gran parte sepolte sotto gli edifici circostanti [Virlouvet 1985]. Di grande interesse fu anche la coeva opera di Angelo Uggeri che documentò e divulgò tutte le fasi del progetto, pubblicando il primo studio dedicato alla ricostruzione scientifica del sito; lavoro che gli valse l'ammissione all'Accademia di San Luca (fig. 2) [Uggeri 1832].

3. Archeologia e architettura agli inizi del XIX secolo: il completamento di palazzo Valentini

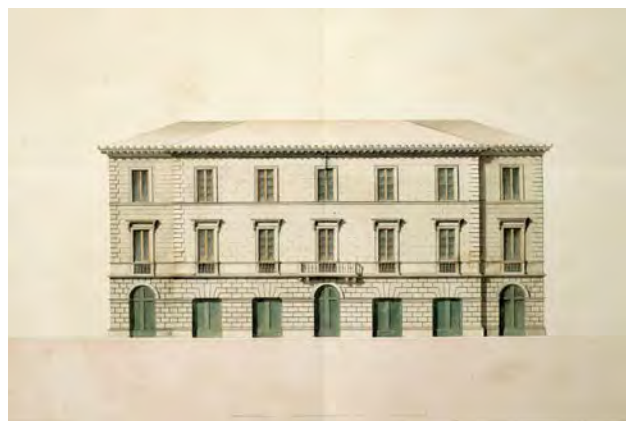
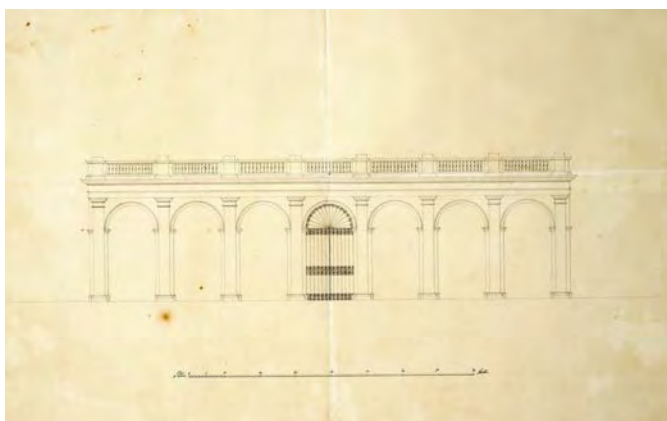
Il secondo episodio qui rammentato, di pochi anni successivo, prese avvio dalla volontà del proprietario di portare a completamento il fronte meridionale del palazzo Valentini, quello compreso tra le due chiese della Madonna di Loreto e del SS. Nome di Maria e prospiciente la colonna Traiana [Amendolea, Indrio, 2005]. L'edificio, di origine tardo-cinquecentesca ma eretto sulle strutture di costruzioni pregresse, occupava la maggior parte dell'isolato che delimitava il margine settentrionale della piazza della Colonna, area dove tradizionalmente si riteneva fosse posizionato il Tempio del Divo Traiano, sul margine settentrionale dell'omonimo Foro.

Nel 1832 i lavori per la demolizione delle precedenti fabbriche disposte lungo il fronte della piazza riportarono alla luce, «nei diroccati fondamenti», diversi «pezzi di colonne di granito, ed altri avanzi di antichità al Foro medesimo appartenenti» che, in funzione delle conoscenze allora acquisite sulla topografia antica del sito, si imposero immediatamente all'attenzione degli studiosi. Tale rinvenimento suscitò preoccupazione nella Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti del Camerlengato che sollecitò l'invio di una pianta dettagliata dei lavori e del progetto riguardante il nuovo edificio e intimò al Valentini, proprietario dell'immobile, «di guardarsi dal non offendere nulla dell'antico, e di dare senza intermissione il ragguaglio di quanto se ne scuopra»¹. I lavori furono bloccati e l'importanza delle scoperte spinse Carlo Fea, intervenuto in qualità di Commissario per le antichità, a reclamare l'avocazione della proprietà dell'intera area alla Camera Apostolica, per pubblico diritto. Per perorare la sua causa e sollecitare il coinvolgimento diretto della pubblica

¹ Roma, Archivio di Stato, *Camerlengato*, Parte II, titolo IV, b. 218, F.10 1755 «Provvidenze sulla fabbrica al foro di Traiano che si fa dal cav. Valentini, e sullo scavo dei fondamenti»

opinione, egli pubblicò *I reclami del Foro di Traiano*, noto *pamphlet* nel quale ricostruiva l'intera storia del luogo, elencando tra i principi a sostegno della legittimità della sua richiesta, proprio gli esiti della vicenda dello scavo della Ulpia, da poco conclusa [Fea 1832]. L'istanza fu tuttavia riusata dai membri del Camerlengato che preferirono intraprendere una mediazione tra le parti. La trattativa indusse il Valentini a rinunciare alla costruzione dell'edificio previsto e a proporre, in suo luogo, la realizzazione di un semplice loggiato che consentisse, al suo interno, la conservazione *in situ* delle vestigia recuperate e, nel contempo, mantenesse la visuale prospettica della colonna dal cortile del palazzo (fig. 5). Progetto accolto con favore dal Camerlengo, che ne apprezzò le proporzioni e il disegno e ne approvò l'esecuzione, ma ostacolato dalle proteste della confinante Confraternita del Santissimo nome di Maria, che si oppose alla demolizione del suo oratorio, prevista dal nuovo piano, allungando i tempi del negoziato. Dopo tre anni di blocco, adducendo a motivazioni di circolazione, fu autorizzata la ripresa della costruzione, che si concretizzò, nel 1837, in una nuova proposta, realizzata dall'architetto Filippo Navone e approvata dalla Commissione con la richiesta «che degli oggetti dissotterrati i mobili passino in potere del governo, gl'immobili rimangano non chiusi da muri, ma scoperti nei sotterranei»² (fig. 6).

Il nuovo corpo di fabbrica, posto a chiusura del palazzo sul fronte meridionale, non presentava più alcuna caratteristica del portico ornamentale proposto in sede di discussione ma, al contrario, richiamava notevolmente la soluzione primigenia. Abbandonata l'idea di realizzare un etereo diaframma che consentisse la visione delle rovine imperiali si procedette invece con la realizzazione di un palazzotto bugnato, del tutto autonomo rispetto al suo substrato archeologico, le cui tracce, peraltro, continuarono ad affiorare, numerose, durante i successivi lavori [Baldassarri 2013, 444-445]. Nel giro di un paio di decenni, dunque, le ragioni dell'architettura tornarono a prevalere su quelle dell'archeologia, nonostante l'appassionata perorazione di Carlo Fea. Contestualmente, come preconizzato da Valadier, fu decisa la definitiva chiusura al pubblico dell'area archeologica della Ulpia che, in pochi anni, a dispetto delle tante vedute raffiguranti operai al lavoro nella manutenzione del sito e studiosi intenti nell'osservazione delle rovine [Uggeri 1832], era diventato un luogo di rapina e di malaffare che non garantiva più nemmeno la protezione delle stesse [Kirk 2009, 239]. Tale epilogo sancì il fallimento del programma che puntava sulla separazione netta tra gli



5: Palazzo Valentini, progetto di loggiato, in grado di consentire la libera visione dei resti scavati (1832). 6: Filippo Navone, Palazzo Valentini, proposta definitiva per il completamento del fronte meridionale dell'edificio (1837) (Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, Parte II, titolo IV, b. 218, F.10 1755).

² *Ibidem*.

spazi della città contemporanea e quelli della propria stratigrafia archeologica, margine che divenne frattura invalicabile nei confronti della memoria del proprio passato con il quale, per certi versi, facciamo i conti ancora oggi.

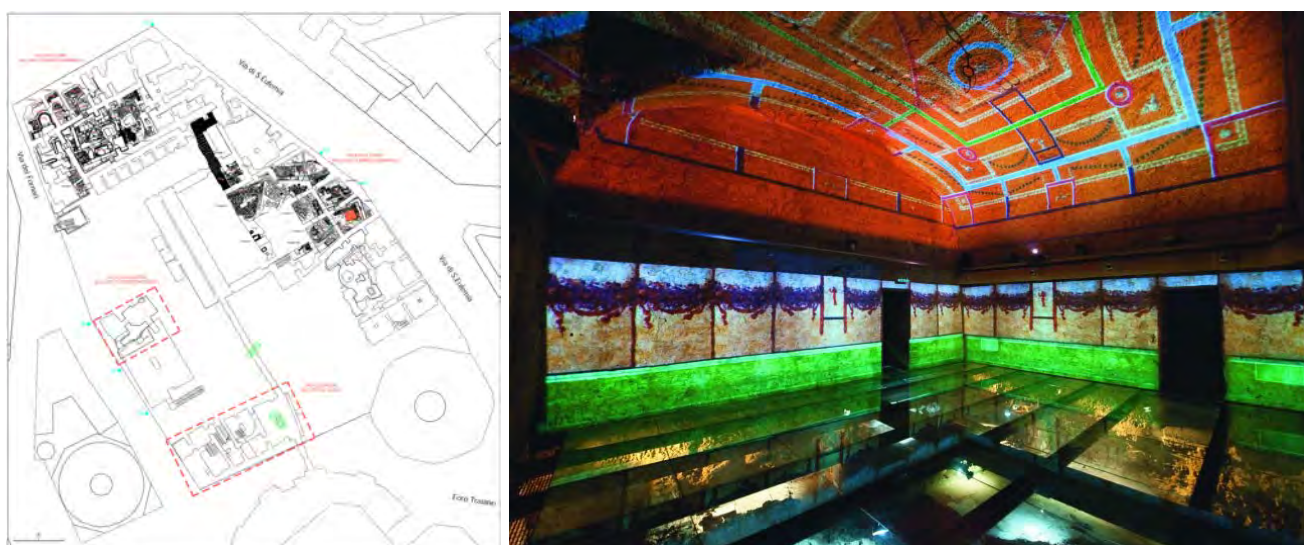
4. Palazzo Valentini: la comunicazione del palinsesto nella contemporaneità

La storia dell'area nella prima metà del XX secolo è nota e, in estrema sintesi, racconta l'ennesimo cambio di approccio, pesantemente segnato dall'ideologia e dalla propaganda del regime fascista, che puntò alla scenografica rappresentazione delle rovine imperiali, ridotte a simbolici fondali della nuova strada delle parate, grazie alla sistematica demolizione del costruito esistente [Ercolino 2013, 317-325]. Sparirono così la maggior parte degli edifici che costituivano le quinte urbane della piazza della colonna Traiana su tre dei quattro lati; illeso unicamente il margine settentrionale, perché non direttamente coinvolto dai piani urbanistici del Governatorato e, con esso, l'isolato occupato dal palazzo Valentini, che ha preservato al suo interno la ricchezza e la varietà del palinsesto urbano e costituisce dunque una preziosa e insostituibile fonte per la comprensione e ricostruzione dell'intera stratigrafia dell'area.

Le complesse vicende edilizie dell'edificio, ora sede della prefettura e dell'amministrazione provinciale della città, come precedentemente rammentato, si snodarono a partire dalla metà del Cinquecento, con la costruzione del primo nucleo del palazzo – allora denominato Bonelli - sulle strutture di precedenti fabbriche e proseguirono fino a tutto l'Ottocento, con successivi ampliamenti che condussero alla progressiva occupazione dell'intero isolato. Annessioni accompagnate dalla costante riscoperta di un grande numero di *disiecta membra*, per lo più elementi architettonici di grandi dimensioni, rinvenuti a più riprese, occasionalmente, nell'isolato del palazzo e nelle sue immediate adiacenze [Baldassarri 2008, 2013]. Una prima ricognizione di queste tracce è stata compiuta negli anni Novanta del secolo scorso dai funzionari della soprintendenza Capitolina; ma è a partire dal 2005 che ha preso avvio un programma di indagini degli ambienti ipogei del complesso, nell'ambito di un progetto più articolato finalizzato allo studio, alla conservazione e a una più adeguata valorizzazione dei suoi spazi (fig. 7). Scavi complicati dalla natura eterogenea delle strutture e dalla presenza di una falda affiorante, che hanno condotto a nuove importanti scoperte, parzialmente riconducibili a quelle già indagate, confermando l'esistenza - sotto l'ala nord-orientale dell'edificio - di parte di un quartiere residenziale di alto livello sociale, cui sono riconducibili i resti di due distinte *domus* aristocratiche di età medio e tardo imperiale, che conservano brani di decorazione parietale in *opus sectile*, e ampie porzioni di pavimentazione musiva policroma [Napoli, Baldassarri 2015]. In corrispondenza dei sotterranei sud-occidentali, localizzati nell'area della quale Carlo Fea aveva reclamato la confisca, sono state invece identificate le imponenti fondazioni e alcuni elementi dell'alzato di un edificio di grandi dimensioni dell'età adrianea che potrebbe essere identificato con il Tempio del divo Traiano. La rilevanza delle scoperte ha indotto all'abbandono dell'originario progetto, che prevedeva al piano interrato la creazione di una sala conferenze e di una cineteca sulla memoria storica della Provincia dalla sua nascita alla Resistenza, in favore di una nuova adeguata sistemazione degli ambienti interrati, funzionale a un percorso museale di carattere prettamente archeologico.

Alla fase di puntuale restauro e di successivo monitoraggio del sito, necessario per via delle sue criticità ambientali e microclimatiche, è seguito il progetto di allestimento per il quale si è deciso di sperimentare una ricostruzione di tipo multimediale volta a esaltare il potenziale comunicativo della realtà [Baldassarri, Angela, Lanciano, 2012]. Il piano, tecnologicamente complesso, ha inteso raccontare le tracce con l'ausilio di peculiari effetti di luce che aiutano

ad apprezzare i particolari e a reintegrare le lacune. L'effetto di immersività reso possibile dalla tecnica di ricostruzione virtuale 3D unita a quella del *projection mapping*, garantisce al visitatore un'esperienza polisensoriale che intende restituire un quadro esaustivo riguardo alle fasi ritenute di maggiore monumentalità del palinsesto: la tarda antichità nel settore delle *domus* e quella imperiale nell'area del tempio (fig. 8) [Napoli, Baldassarri 2015]. Un esperimento innovativo di comunicazione che cerca di contestualizzare la realtà storica dell'intero palinsesto costruttivo e che ha riscosso un enorme successo di pubblico, sebbene permangano delle perplessità rispetto a due ordini di questioni, la prima, materiale, riguarda l'impatto che tali tecnologie possono produrre sulla consistenza fisica dei resti [Fiorani 2016, 128], la seconda, più generale, attinente alla eventuale 'semplificazione' percettiva operata, soprattutto nei casi di realtà molto complesse.



7: Palazzo Valentini. Rilievo integrato degli ambienti sotterranei con la planimetria dei rinvenimenti archeologici delle campagne 2005-2007, 2009-2010 (da Baldassarri 2013). 8: Palazzo Valentini. Project mapping all'interno di una delle sale ipogee (da Napoli, Baldassarri 2014).

Conclusioni

Ragionare sulla complessità del palinsesto in un luogo particolare e denso di memorie come quello appena descritto non è cosa semplice, poiché da sempre, il patrimonio di tracce e immagini che nel corso del tempo si sono succedute, si è dovuto confrontare con la persistenza di un'identità culturale che lega il sito all'idea di una *Roma caput mundi*; eredità strettamente legata alla presenza della colonna Traiana e alla sua iconografia. Per questa ragione nella successione diacronica delle vicende qui ricordate non si ravvisano i segni della volontà di concepire il palinsesto in termini di conservazione, quanto piuttosto gli esiti, alterni, di una dialettica tra città antica e città contemporanea. La pratica archeologica è più invasiva della semplice cancellazione della superficie del palinsesto, perché incide, lavora per sottrazione, conducendo a una vera e propria 'selezione' delle memorie il cui livello di riferimento, in questo caso, resta quello imperiale, e producendo una frattura nel tessuto urbano della città.

Il progredire della ricerca e le possibilità di gestione e comunicazione dei dati ad essa connesse offrono oggi nuove occasioni, come ha dimostrato la sperimentazione condotta a Palazzo Valentini, aprendo la strada a differenti prospettive di azione che, nel rapporto

dinamico tra passato e presente, possano condurre a una maggiore attenzione conservativa nei confronti dell'intera stratigrafia del luogo e a rinnovate opportunità di sviluppo per un approccio meno distruttivo delle indagini, senza tuttavia mai sottovalutare i rischi connessi al possibile condizionamento tra restauro 'materiale' e restauro 'virtuale'.

Bibliografia

- AGOSTI G., FARINELLA V., SIMONCINI G., (1988). *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, Roma, Edizioni Carte Segrete.
- AMENDOLEA, B., INDRIIO, L. (2005). *Palazzo Valentini. Storia di un palazzo e di una istituzione*, Roma, Bardi.
- BALDASSARRI, P. (2008). *Indagini archeologiche al Palazzo Valentini*, in *Palazzo Valentini: l'area tra antichità ed età moderna*, a cura di R. Del Signore, Roma, Provincia di Roma, pp. 28-32.
- BALDASSARRI, P. (2008-2009). *Indagini archeologiche a Palazzo Valentini: domus di età imperiale ai margini del Foro di Traiano*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti», 3° serie, 81, pp. 343-384.
- BALDASSARRI, P. (2013). *Alla ricerca del tempio perduto: indagini archeologiche a Palazzo Valentini e il templum divi Traiani et divae Plotinae*, in «Archeologia classica», LXIV, n.s. II, 3, pp. 371-481.
- BALDASSARRI, P., ANGELA, P., LANCIANO, P. (2012). *Le domus romane di Palazzo Valentini: un esempio di scavo urbano e di valorizzazione attraverso un percorso multimediale*, in *Archeologia e città: riflessione sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, a cura di A. Ancona, A. Contino, R. Sebastiani, Roma, Palombi Editori.
- CASIELLO, S. (1992). *Problemi di conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento a Roma*, in Casiello, S., *Restauro tra metamorfosi e teorie*, Napoli, Electa Napoli, pp. 7-64.
- ERCOLINO, M.G. (2013). *La città negata. Il Campo Carleo al Foro Traiano: genesi crescita e distruzione*. Roma, GB Editoria.
- FEA, C. (1832). *I Reclami del Foro Traiano esposti al pubblico e giustificati*, Roma, Stamperia della Real Camera Apostolica.
- FIORANI, D. (2016). *Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro*, in «ArchistoR», III, n.6, pp. 106-141.
- KIRK, T. (2009). *Ritagliare un margine: siti archeologici nelle città moderne*, in *Relitti, riletti. Metamorfosi delle rovine ed identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 215-242.
- JONSSON, M. (1986). *La cura dei monumenti alle origini: restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830*, Stockholm, Acta Instituti Romani Regni Suecie, 8, XIV.
- LA PADULA, A. (1969). *Roma e la regione nell'epoca napoleonica: contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma, Istituto editoriale pubblicazioni internazionali.
- NAPOLI, L., BALDASSARRI, P. (2015). *Palazzo Valentini: Archaeological discoveries and redevelopment projects*, in «Frontiers of Architectural Research», IV, 2, pp. 91-99.
- OSSANNA CAVADINI, N. (1995). *Pietro Bianchi, 1787-1849, architetto, archeologo*, Napoli, Electa Napoli.
- UGGERI, A. (1832). *Della Basilica Ulpia nel Foro di Traiano. Istoria e restaurazione*, Roma.
- La colonna Traiana* (1988). a cura di S. Settis, Torino, Einaudi.
- VIRLOUVET, C. (1985). *Il Foro di Traiano in Roma Antiqua*, in *L'area archeologica centrale: "envois" degli architetti francesi (1788-1924)*, catalogo della mostra (villa Medici, 29 marzo-27 maggio 1985), Roma, Académie de France à Rome, pp. 152-207.
- ZANKER, P. (2009). *Le rovine romane e i loro osservatori*, in *Relitti, riletti. Metamorfosi delle rovine ed identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 256-277.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Roma. Archivio di Stato. *Camerlengato*, Parte II, titolo IV (AA BB AA), b. 218, F.10 1755 «Provvidenze sulla fabbrica al foro di Traiano che si fa dal cav. Valentini, e sullo scavo dei fondamenti»

Sitografia

<https://www.palazzovalentini.it/domus-romane/> (aprile 2020)

Interpretare, rappresentare, narrare. Memoria e luci sul Tempio di Adriano in Piazza di Pietra a Roma

Interpreting, representing, narrating. Memory and lights on Hadrian's Temple in Piazza di Pietra in Rome

SIMONETTA CIRANNA

Università dell'Aquila

Abstract

Il rapporto tra i resti del Tempio di Adriano e lo spazio urbano che li racchiude costituisce un esempio eccezionale di 'sovrascritture e strati' determinati e determinanti le diverse riconfigurazioni dell'edificio nella storia. Una complessa struttura urbana, di cui s'intende indagare il legame tra interpretazione e rappresentazione dei resti antichi nel palinsesto di cui sono parte decisiva. Strumento sarà la 'narrazione' iconografica che ne ha accompagnato le trasformazioni, a partire da quelle cinque-seicentesche, soffermandosi, in particolare, sulla rilettura dell'edificio e i suoi restauri tra fine Ottocento e nuovo millennio.

The relation between the Hadrianeum remains and the enclosing building and urban space represents an exceptional example of 'overrides and layers' determined and determining the different re-configurations of the building in the course of modern history. The essay aims to investigate the interpretation and representation of this palimpsest, in which the antiquities have always played a decisive role; specifically, highlighting the iconographical 'narration' of the transformations between Nineteenth century and new Millennium.

Keywords

Interpretazione, rappresentazione, Piazza di Pietra.

Interpreting, representing, Piazza di Pietra.

Introduzione

Le testimonianze che accompagnano la presenza degli 'avanzi' del tempio di Adriano in Campo Marzio si dipanano a iniziare dal XVI secolo, quando le undici colonne corinzie divengono il segno portante la composizione dello spazio urbano che le circonda. Anche considerando che la memoria del tempio come dedicato all'imperatore Adriano fosse ancora viva nei *Mirabilia Urbis Romae* e quindi le sue rovine ancora importanti nel XII secolo [Gatto 2005], è certo che fino agli interventi seicenteschi esse furono oggetto di continue spoliazioni [Cacciotti 2005] e l'intero impianto di un riuso parcellizzato e parziale [Altobelli, Ciranna 1987]. È con il pontificato di Alessandro VII che attraverso mirati *gettiti* le vestigia antiche e la piazza furono coinvolte nell'opera di rinnovamento edilizio e urbano che trova la sua presentazione ufficiale nel *Nuovo Teatro delle Fabriche et edificij* della Roma moderna di Giovanni Battista Falda (1665) e, trent'anni più tardi, sotto il pontificato di Innocenzo XII, nella realizzazione della nuova Dogana di Terra. Dopo circa due secoli, l'unità nazionale e Roma capitale portarono nuovamente il palazzo doganale a divenire il teatro di dispute archeologiche e di una reinterpretazione come simbolo della modernità, ospitando la Camera di Commercio e la Borsa Valori di Roma. Una disputa che acquistò il sapore ideologico di una vantata romanità negli anni del ventennio fascista e nei conseguenti restauri e

SIMONETTA CIRANNA

trasformazioni operati da Tullio Passarelli. Una rilettura dell'edificio che negli anni Sessanta avrà un'eco critica nella cinematografia di Michelangelo Antonioni e una sperimentale in quella di Vittorio Armentano; per divenire, in anni recenti, il palcoscenico divulgativo e di attrazione turistica sede di rappresentazioni all'aperto, come le luci sul Tempio di Adriano, e di un «installazione di proiezione immersiva» attraverso la creazione di un nuovo spazio interno dedicato [Ciranna 2019].

1. Dal colonato antichi al nuovo teatro

La pianta di Roma di Leonardo Bufalini (1551) e la veduta rappresentante il Pantheon vulgo Rotonda di Giacomo Lauro (1628) identificano il passaggio da una visione antiquaria a una più nettamente misurata e urbana della città, ove le vestigia dell'Hadrianeum sono calate entro un edificato moderno frutto di una giustapposizione di monumenti antichi e moderni [Bevilacqua 2018].

Nella pianta, pur se Bufalini non definisce la piazza *platea* ma *colonato antiqui*, quest'ultimo si apre e domina dimensionalmente lo slargo, delineato anche dal profilo della piccola chiesa di S. Stefano (poi S. Giuliano) che lo chiude sul lato orientale. Un rapporto che si chiarisce ulteriormente nella pianta a volo d'uccello presa dal Gianicolo di Antonio Tempesta (1593), espressione di un'acquisita capacità matematico-prospettica e di un'attenzione pittorica che, anche attraverso la manipolazione dei dati topografici, restituisce l'architettura monumentale



1: Giacomo Lauro, Pantheon vulgo Rotonda, 1628 (Roma, Archivio fotografico Fondazione Marco Besso).

entro il suo tessuto edilizio. Nella rappresentazione di Lauro le *Vestigia* del tempio, qui identificato come *Porticus Basilica Antonini Pij*, sono esattamente collocate *ad platea vulgo dicta piazza di pietra* e le undici colonne corinzie sono disposte in linea con la Rotonda del Pantheon, osservate da ovest un punto di vista che resterà sempre privilegiato¹ (fig. 1). La disposizione del colonnato entro un'unica composizione di antichità, anche fisicamente distanti tra loro, è già presente nella vedutistica indirizzata alla ricostruzione topografica della Roma antica, basta citare la veduta di Étienne Du Pérac del 1575, che pose la colonna Antonina, ovvero di Marco Aurelio, di fronte al *portico della basilica di Antonino Pio*, ossia le undici colonne *d'ordine corinthia* dell'Hadrianeum. Du Pérac segnalò, inoltre, la presenza nel loro interno di un *hospitale per gli orfanelli*, ma non identificò il luogo come piazza di Pietra, analogamente ai precedenti e quasi frontali disegni di Giovanni Antonio Dosio che faranno scuola. Riprendendo la visione di quest'ultimo, Alò Giovannoli nel 1619 aggiunse una didascalia che recita *Portico della Basilica di Antonino Pio, da lui dedicata à Marte: hoggi Piazza di Pietra*.

Oltre a documentare un'ormai consolidata identificazione dello spazio prospiciente i resti del tempio come piazza di Pietra, la restituzione di Lauro è testimone di una moderna visione, urbanistica e politica delle antichità, che sarà centrale negli interventi di Alessandro VII, e, nello specifico, nel progetto di spostamento del mercato dalla piazza del Pantheon a quella dell'Hadrianeum.

Il 24 luglio 1662 fu emesso l'ordine di demolizione delle case esistenti nella piazza e a ridosso del portico della Rotonda e il «trasporto della Pescaria, e casini di tavole esistenti nella medesima Piazza, in Piazza di Pietra, e nel sito degli Orfani vicino alla detta Piazza di Pietra»; e pochi giorni dopo, il 5 agosto, allorché avendo fatto «demolire, e rimuovere dalla Piazza della Rotonda tutti li banchi, tavolati, e casini, ed ogni altra cosa, che rendeva impedimento al Prospetto dell'insigne, ed antico Tempio di tutti li Santi, e fatto quelli trasportare, cioè li banchi della Pescaria nel cortile dietro l'Albergo, ch'era della Depositeria delle Bestie, posto tra Piazza Jacomelli, e Piazza di Pietra, e le botteghe de' fruttaroli, caprettari, venditori di uccellami, panettieri, ortolani, ed altri nella detta Piazza di Pietra» si procedette a far «demolire la Chiesa di S. Giuliano, che era degli Osti, ed Albergatori di Roma, posta nella medesima Piazza, e venduto li cementi» [Fea 1806, 65-69].

Il progetto del trasferimento, esemplato in sei tavole², venne redatto tra il 1658 e il 1662 forse dall'architetto Felice della Greca e oltre a rappresentare diverse soluzioni di disposizione dei banchi ben documenta il preesistente tessuto urbano ed edilizio, nonché l'uso e lo stato dei resti del tempio [Altobelli 2005].

Lo spostamento del mercato e le conseguenti demolizioni rientravano, quindi, nel più ampio disegno di una Roma Alessandrina nel quale il Pantheon, il cui restauro era già stato avviato da Urbano VIII e affidato all'autorevole Bernini, è elevato a fulcro, religioso e urbanistico (nonché a ipotetico mausoleo), dell'area prescelta per le residenze della casata del pontefice. Un piano nel quale la ricerca di prestigio personale, magnificenza, utilità e controllo delle attività commerciali e finanziarie convergono in un'idea di reinterpretazione della città antica che trova una sua lucida rappresentazione nel *Nuovo Teatro delle Fabriche et edificij* della Roma moderna di Giovanni Battista Falda (1665).

¹ Roma, Fondazione Marco Besso, Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis Splendor...*, libro IV, Roma 1628, n. 13; l'edizione da cui è tratta l'immagine è di Domenico De Rossi, Roma 1699.

² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codice Vaticano Chigi*, P VII 13, ff. 43r-48r.

SIMONETTA CIRANNA



2: La nuova Dogana di Terra nell'incisione di Alessandro Specchi e disegno di Francesco Fontana 1695 (Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, vol. 27M2, n. FC8771) e nelle incisioni colorate di autore ignoto fine XVIII secolo (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett).

Una celebrazione della città risultato della munificenza del pontefice nella quale il termine teatro, adottato nel Diario di Alessandro VII per il 'portico di san Pietro' o per la 'Pace' [Krautheimer, Jones 1975], va a identificare in termini più ampi la spettacolare sintesi di riscoperta dell'antico e nuova architettura frutto della politica del pontefice [Krautheimer 1987].

Benché già nel gennaio del 1663 i banchi disposti in piazza di Pietra tornarono alla Rotonda, in ragione della forte opposizione dei canonici del Pantheon che vi ricavavano delle cospicue rendite, ormai la piazza aveva acquisito una più delineata geometria e un prestigio congeniale al proseguimento della riqualificazione da parte di Innocenzo XII.

2. La Dogana di Terra due secoli di vita e di spettacolo

Spettò al papa Pignatelli imprimere il mutamento decisivo all'architettura dell'edificio e della piazza attraverso la definitiva concentrazione nell'area di Montecitorio di alcune tra le principali attività di governo e finanziarie, tra le quali, la collocazione della Curia nell'ex Palazzo Ludovisi e della Dogana di Terra nel cosiddetto Palazzo delle Colonne o delle Anticaglie [Curcio 1988 e 1989], con la regolarizzazione di strade che la legavano al Corso, a piazza Sant'Ignazio e ai palazzi Chigi e Ludovisi [Altobelli, Ciranna 1987]. Un'operazione attraverso la quale il Pontefice intese associare l'elezione caritativa della Chiesa, concentrata nelle mani dell'Ospizio Apostolico, con il consolidamento imprenditoriale e burocratico delle strutture di governo e che portò alla costituzione di una sorta di 'città delle istituzioni': un *imprinting* indelebile su quest'area della città. Una modernizzazione basata anche sul coinvolgimento dei privati, incentivati a investire sull'edilizia, con la trasformazione di molte fabbriche in palazzi d'affitto e in alberghi.

Francesco Fontana, incaricato del progetto nel 1695, esaltò il dato dimensionale, materico e linguistico del colonnato corinzio: un ordine gigante che disegna il corpo centrale leggermente avanzato della facciata, tripartita come il prospetto berniniano del Palazzo Chigi in SS. Apostoli. L'architettura vincola definitivamente il suo legame con la piazza, attraverso la rotazione di 90° dell'asse del tempio di cui il progettista 'recuperò' l'unità volumetrica trasformando la cella in cortile e fulcro dell'organizzazione distributiva del palazzo. Un'organizzazione che incluse nell'angolo nord-ovest la presenza di una proprietà privata, destinata parte ad abitazione parte ad albergo, uno dei tre che si insediò in prossimità della Dogana nei primi anni del Settecento. Tale presenza era celata da una facciata unitaria che esaltava il colonnato antico affermando il predominio della quinta architettonica sullo spazio urbano.



3: Piazza di Pietra nelle immagini 'popolari' di Innocente Alessandri su disegno di Pietro Antonio Novelli (1793) e di Bartolomeo Pinelli (1831).

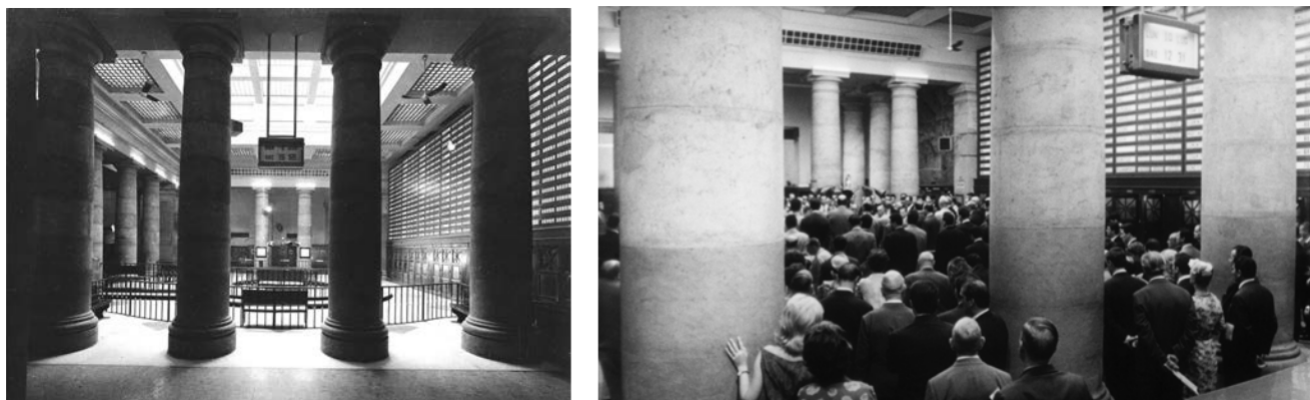
Una preminenza affermata dai disegni di Fontana e Alessandro Specchi così come dalla moneta commemorativa coniata nel V anno del pontificato (fig. 2). Un'iconografia che documenta la vita della piazza e, falsando la visione prospettica, anche delle architetture circostanti. Tagli e visuali che continueranno a ripetersi e ad alimentare, nei circa duecento anni di esistenza della Dogana di Terra, il racconto della vita della piazza e la sostanziale incorruttibilità della potente architettura barocca.

Un'iconografia che nella seconda metà del Settecento restituisce diverse letture: dalle vedute architettoniche prese da ovest dei celebri incisori e architetti Giuseppe Vasi e Giovan Battista Piranesi (quest'ultimo documenta anche la presenza di un 'quartiere di soldati'), alle 'romantiche' incisione colorate i cui disegni sono riconducibili a Johann Heinrich Wilhelm Tischbein e a un incisore ignoto della cerchia di Giovanni Volpato. In queste ultime la piazza è inquadrata da est, con in primo piano una processione religiosa e in fondo palazzo Cini (edificato nel corso dei primi due decenni del XVII secolo), e in una rara e realistica rappresentazione del cortile interno (fig. 2)³. Alla spettacolarità di queste immagini si aggiungono, poi, le più popolari illustrazioni, dove le antiche colonne fanno da scenografico sfondo. Tra queste è l'incisione su rame, datata 1790, di Innocente Alessandri su disegno di Pietro Antonio Novelli⁴, parte di una raffinata biografia per immagini della *Vita di San Filippo Neri*, «uno dei più eleganti libri di lusso dell'epoca» edito a Venezia nel 1793 e poi ristampato nel 1799» [Vettori 2014].

³ Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, *Basilique d'Antonin*, Inv.Nr. AM 81-1955,6 e *Interieur de la Basilique d'Antonin*, Inv.Nr. AM 81-1955,7. Le pitture fanno parte di due volumi ognuno con 25 immagini. Il lavoro di disegno era stato affidato a Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, le incisioni sono di autore ignoto. Alcuni fogli sono copie delle Vues de Rome et des Environs di Abraham Ducros e Giovanni Volpato del 1780. Ringrazio per le informazioni il dott. Andreas Heese del Kupferstichkabinett Berlin.

⁴ Foto gentilmente concessa da: Roma, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, *Lanciani*, Roma XI.20.VIII.7 (il fondo è anche consultabile in <https://exhibits.stanford.edu/lanciani/catalog/by489nw2850>).

SIMONETTA CIRANNA



4: La sala delle contrattazioni nella sistemazione successiva agli anni Quaranta (Camera Commercio di Roma) e in una ripresa dell'Eclisse 1962 (Archivio fotografico della Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma).

Un racconto visivo delle gesta del santo del quale è rappresentato il disprezzo per eredità e beni mondani attraverso una pittura 'storica', ricca di quotidianità e sentimento. Una delle sessanta incisioni che compongono l'opera è ambientata in piazza di Pietra e vi fa da sfondo, forse non a caso, il fronte colonnato del Palazzo della Dogana luogo deputato al pagamento del dazio (fig. 3). Un'ambientazione la cui quotidianità è ripresa da Bartolomeo Pinelli con più accentuati toni popolari e pittoreschi nel disegno acquarellato *La lanterna magica alla Piazza di Pietra* del 1831⁵ (fig. 3): più esattamente un pantoscopia o Mondo Nuovo, uno strumento ottico pre-cinema, diffuso nelle piazze europee, che consentiva una visione dinamica di immagini rappresentanti monumenti e città celebri animate da effetti di luce [Aletta 2018].

La vivace rappresentazione di Pinelli restituisce il carattere operoso assunto dalla piazza segnata dall'attività doganale, e quindi dal continuo passaggio dei carri trainati da cavalli che scaricavano le proprie merci nel cortile interno, ma animata anche dalla bottega di un parrucchiere, dalla farmacia Frezzolini, da studi notarili, tipografie, venditori di chincaglierie e di merce all'incanto e, all'imbocco di via di Pietra, della locanda di Sebastiano Cesari, ovvero della Giacinta, utilizzata tra gli altri dallo scrittore francese Stendhal [Ciranna 2005].

3. Il Palazzo e l'esaltazione della 'romanità'

Se nella rappresentazione di Pinelli la piazza è la sede di un intrattenimento popolare, a fine secolo essa diverrà uno dei soggetti della Lantern Slide Collection del Brooklyn Museum, voluta dal curatore William Henry Goodyear assistito, in questo caso, dal fotografo Joseph Hawkes autore dello scatto *Temple of Neptune, Rome, Italy*.

Hawkes riprende il monumento dall'angolo ovest e mostra il fronte del palazzo, ora sede della Camera di Commercio (con la targa ben visibile) e Borsa Valori di Roma, rivisitato in chiave neorinascimentale nel linguaggio architettonico dall'architetto Virginio Vespignani a discapito della soluzione di Fontana [<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/print/archives/54235>].

⁵ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Calcografica, *Collezione disegni*, inv. CL1338 (cfr. <http://calcografica.ing.beniculturali.it/index.php?page=default&id=6&lang=it&schemaType=D&schemaVersion=2.00&code=1200340454&item-by-code=true>)



5: Immagini da Luci sul Tempio di Adriano (Boccini 2018).

Ciò nonostante la ferma opposizione della Commissione Conservatrice dei Monumenti che, tuttavia, portò avanti il progetto d'isolamento delle tre colonne centrali e l'inserito al di sopra dei quattro intercolunni svuotati di una cornice a teste di leone modellata su un originario frammento dell'Hadrianeum [Altobelli, Ciranna 1987, 129 -146]. L'immagine, inoltre, restituisce una piazza che ha assunto un 'elegante' tono borghese e affaristico, coerente alle parole del giornale parigino *Le Matin* del 14 dicembre 1891, che colsero nella Bourse de Rome, inaugurata nel 1885 all'interno dell'Hadrianeum, sia la sacralità del tempio «élevé par l'empereur Adrien aujourd'hui consacré au culte de l'argent», sia il richiamo del colonnato corinzio «retient longuement l'attention du touriste».

Il binomio piazza-palazzo, che dal Seicento aveva acquisito un'unità percepita e trasmessa dall'iconografia alle fotografie degli anni Ottanta dell'Ottocento, divenne quindi oggetto di interpretazioni selettive che orientarono restauri e trasformazioni, influenzando sulla percezione e trasmissione del valore individuale e d'insieme delle preesistenze.

Un'interpretazione che a metà anni Venti del Novecento assegnò all'isolamento e alla visibilità dei resti antichi il valore evocativo della romanità: una scelta cara al regime fascista e parte integrante dell'idea di una nuova Roma delineata da Mussolini nel discorso in Campidoglio del 31 dicembre del 1925 [Cassetti 1932]. A tale dogma aderì l'architetto Tullio Passarelli il cui progetto di riorganizzazione dello spazio della Borsa fu portato a termine tra il 1925-1926. Passarelli recuperò l'impostazione planimetrica del tempio traslando verso est il fronte principale e rafforzando l'asse distributivo est-ovest con una sequenza di spazi culminante nella centralità simbolica dell'ex cella del tempio (l'ex cortile della dogana già chiuso da una copertura semitrasparente da Vespignani).

Continuò inoltre il 'disfacimento' del fronte sulla piazza con l'isolamento di ulteriore tre colonne e la messa in luce del podio del tempio con uno scavo che tagliò la continuità edificio/piazza protagonista di tutta l'iconografia precedente. A tale radicale trasformazione si

SIMONETTA CIRANNA

aggiunse negli anni Quaranta, l'inserimento di un solaio nell'ambiente a ridosso della sala centrale e la realizzazione in quest'ultima di un solaio in vetrocemento molto ribassato rispetto la precedente copertura in ferro e vetro.

Su questo spazio – allora sede della sala delle gride o delle contrattazioni – si concentrò l'attenzione di uno dei maestri del cinema italiano Michelangelo Antonioni che vi girò una delle scene dell'*Eclisse* (1962), dove la crisi di una coppia (Monica Vitti e Alain Delon) – «viaggio analitico attraverso la malattia dei sentimenti» – ebbe come sfondo la lucida rappresentazione di una profonda crisi sociale (fig. 4).

Sull'estraneazione dell'individuo nella società del boom economico sembra sperimentare il regista Vittorio Armentano nel suo documentario *Le voci secche* del 1966⁶, dove alle immagini ravvicinate di persone segue un'esplorazione della sala delle grida da cui emerge il nuovo lucernaio: il tutto in un'atmosfera confusa e resa ancora più coinvolgente dalle parole tratte dall'opera in versi *Mercoledì delle ceneri* (*Ash Wednesday* 1927-1930) di Thomas Stearns Eliot, scandite dalla voce di Vittorio Cucciolla sulle musiche di Egisto Macchi⁷.

Conclusioni

Alle inquietanti riletture dello spazio interno del tempio degli anni Sessanta ha fatto seguito negli ultimi decenni un generale recupero dell'edificio e del contesto urbano, attraverso la limitazione del traffico veicolare sulla piazza, il restauro delle facciate e dei resti antichi [Ciranna 2019]. Il restauro del 2019, condotto dalla Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma, ha comportato il 'recupero' del portico e del vestibolo ideato da Passarelli nei locali della Dogana (fronte est su via de' Burrò): trasformando uno spazio irrisolto e chiuso da decenni in un potenziale centro di comunicazione culturale. Un intervento nel quale si sono resi visibili, attraverso un'asola trasparente nel pavimento, i resti della scalea di accesso al tempio, nonché restaurato e protetto le superfici lapidee e pittoriche barocche e ottocentesche e ristabilito una continuità visiva tra la sala centrale colonnata e il vano più interno dell'ex sala pesi della Dogana. In quest'ultima, è stata inoltre allestita una sala destinata a ospitare eventi culturali e divulgativi, inaugurata dalla 'proiezione immersiva' ideata dal fisico e noto divulgatore scientifico Paco Lanciano, che ha restituito la storia dell'Hadrianeum.

Una rappresentazione che si pone sulla scia di manifestazioni che continuano a coinvolgere la piazza, divenuta un affollato salotto urbano, e la facciata dell'edificio. Spettacoli tra i quali spicca per la capacità di coinvolgimento le *luci sul Tempio di Adriano*, un gioco di proiezioni sul monumentale colonnato adrianeo: elemento determinante le diverse riconfigurazioni e narrazioni dell'edificio nella storia, che rende 'unica' piazza di Pietra (fig. 5).

Bibliografia

ALETTA, A. (2018). *L'immagine dinamizzata: strategie compositive e illusionistiche di stampe ottiche, trasparenti, prospettive ripiegate*, in «disegnare», a. XXIX, n. 57, dicembre, pp. 12-23.

⁶ Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Archivio Cineteca Nazionale, numero di inventario 023125 e collocazione 12 A 05, Documento film. Ringrazio la dott.ssa Viridiana Rotondi per avermi aiutato nella ricerca. Cfr. inoltre l'Archivio Luce on line https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000091639/1/borsa-roma.html?startPage=0&jsonVal=%7b%22jsonVal%22:%7b%22query%22:%5b%22borsa%20valori%20roma%22%5d,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20%7d%7d.

⁷ Dall'intervista telefonica al regista condotta da chi scrive il 17 aprile 2020.

- ALTOBELLI, C. (2005). *Il Codice Chigi. Il trasferimento del mercato da piazza del Pantheon a piazza di Pietra*, in *Hadrianeum*, a cura di R. Novelli, Roma, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, pp. 206-229.
- ALTOBELLI, C., CIRANNA, S. (1987). *Il Palazzo di Piazza di Pietra. La Camera di Commercio e la Borsa Valori*, Roma, Multigrafica Editrice.
- BEVILACQUA, M. (2018). *L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli. Un modello europeo*, Roma, Artemide.
- BOCCINI, C. (2018). *Luci su Adriano: spettacolo gratuito di luci e suoni a Roma*, in «La bussola e il diario», 13 luglio 2018
- CACCIOTTI, B. (2005). *Ricerche antiquarie e documentazione iconografica fra Cinquecento e Seicento*, in *Hadrianeum*, cit., pp. 174-229.
- CASETTI, F. (1932). *La "Roma di Mussolini"*, in «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», a. X, n. 4, aprile, pp. 33-42.
- CIRANNA, S. (2005). *La Borsa di Roma. La «difficile e rara invenzione di raccordare il moderno con l'antico»*, in *Hadrianeum*, cit., pp. 232-265.
- CIRANNA, S. (2019). *Camera di Commercio di Roma. Una storia millenaria*, Roma, Camera di Commercio.
- CURCIO, G. (1988). *Le fabbriche dell'Ospizio Apostolico (1693-1699)*, in *Le immagini del SS.mo Salvatore. Fabbriche e sculture per l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi*, catalogo mostra Roma Castel Sant'Angelo 16 dicembre 1988 – 5 febbraio 1989, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, pp. 89-102 e ID., *Dogana di Terra*, ivi, pp. 182-190.
- CURCIO, G. (1989). *L'area di Montecitorio: la città pubblica e la città privata nella Roma della prima metà del Settecento*, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità di tendenze*, a cura di E. Debenedetti, (Studi sul Settecento Romano), Roma, Multigrafica, pp. 157-204.
- FEA, C. (1806). *Dei diritti del principato sugli antichi edificj pubblici sacri e profani in occasione del Panteon di Marco Agrippa*, Roma, Fulgoni.
- GATTO, L. (2005). *Uso e riuso del Tempio di Adriano. L'età medievale*, in *Hadrianeum*, pp. 121-169.
- KRAUTHEIMER, R., JONES, R.B.S. (1975). *The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artist and Buildings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», pp. 199-233.
- KRAUTHEIMER, R. (1987). *Roma di Alessandro VII 155-1667*, Roma, Edizioni dell'Elefante.
- VETTORI, F. (2014). *Una vita per immagini. Note sulla Vita di San Filippo Neri del Museo Civico di Bassano del Grappa*, in «Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna», 2, pp. 79-91.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.
 Roma, Archivio fotografico Fondazione Marco Besso.
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codice Vaticano Chigi*, P VII 13, ff. 43r-48r.
 Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Archivio Cineteca Nazionale.
 Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Calcografica, *Collezione disegni*, inv. CL1338

Sitografia

<https://exhibits.stanford.edu/lanciani/catalog/by489nw2850> (aprile 2020)
<http://calcografica.ing.beniculturali.it/index.php?page=default&id=6&lang=it&schemaType=D&schemaVersion=2.00&code=1200340454&item-by-code=true> (aprile 2020)
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/print/archives/54235> (aprile 2020)
https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL3000091639/1/borsa-roma.html?startPage=0&jsonVal%22jsonVal%22:%22%7b%22query%22:%22borsa%20valori%20roma%22%5d,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20%7d%7d (aprile 2020) <https://bussoladiario.com/2018/07/luci-su-adriano-spettacolo-gratuito-di-luci-e-suoni-a-roma.html> (aprile 2020)
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/print/archives/54235> (ultima visita aprile 2020)

Il Settizonio Severiano. Tracce del suo reimpiego dall'epoca di Sisto V (1585-1590) ad oggi

The Severian Septizodium. Traces of its reemployment from the Age of Sixtus V (1585-1590) until today

ALFONSO AUSILIO

Sapienza Università di Roma

Abstract

La vicenda del Settizonio risulta significativa per riflettere sul rapporto tra ideologia pontificia e politica temporale da un lato e tematiche quali disfacimento, restauro e reimpiego selettivi e controllati dall'altro. Con il confronto tra fonti iconografiche, documenti conservati presso alcuni archivi romani, l'osservazione diretta degli elementi riutilizzati, si può esemplificare sul palinsesto romano in relazione al potere esercitato sui siti antichi dai papi.

The story of Septizonium is paradigmatic to ponder about relationship between papal ideology and temporal politics on one hand and issues such as selective and controlled breakup, restoration and redeployment on the other. Through the comparison of iconographic sources, documents kept at some Archives in Rome, the direct observation of relocated elements, it can be exemplified on the layering of Roman palimpsest referred to the rule exercised on ancient sites by popes.

Keywords

Reimpiego, conservazione e restauro selettivi, disciplina papale delle antichità.

Redeployment, selective conservation, ancient monuments' popes discipline.

Introduzione

Due disegni di Maarten van Heemskerck (1498-1574) riproducenti il Settizonio¹, sono la più nitida attestazione visiva a noi giunta, seppur parziale, di una delle più significative realizzazioni dell'epoca severiana, i cui resti furono disfatti alla fine del XVI secolo, sotto la direzione di Domenico Fontana (Melide, 1543 - Napoli, 1607), per ordine di papa Sisto V (1585-1590). La seconda delle due tavole inoltre è di singolare importanza, essendo l'unico grafico, tra quelli noti, che ne descriva il lato settentrionale.

La sua materia fu reimpiegata in molte delle fabbriche pontificie allora in corso, tra cui le fondazioni dell'obelisco vaticano, i sepolcri di Pio V (1566-1572) e di Sisto V in S. Maria Maggiore, la Colonna di Marco Aurelio. Questi dati serviranno come spunto per ragionare su come l'ideologia pontificia si sia manifestata attraverso demolizioni e restauri selettivi; la loro analisi sarà funzionale a illustrare tali concetti.

1. Brevi note sulla storia del Settizonio

Il programma edilizio promosso da Settimio Severo (193-211), di grande rilevanza ed ereditato poi da Caracalla (211-217), coinvolse anche l'area del primo tratto della via Appia che terminava al *Septizodium*.

Era una fontana monumentale in forma di ninfeo che venne innalzata all'angolo sud-orientale del Palatino ed a nord-est Circo Massimo, in prospetto della *Regina viarum*.

¹ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FN 491-492.

ALFONSO AUSILIO



1: Rodolfo Lanciani, *Forma urbis Romae*, tav XXXV. Al centro è possibile vedere la ricostruzione planimetrica del Settizonio nel suo contesto; si noti inoltre come vengano riportate come ancora esistenti le tracce del 'septem solia minor' all'angolo nord-est.

Costituiva un ideale ingresso al palazzo dell'imperatore nonché il suo più tardo ampliamento. Per la sua realizzazione si ricorda che: «ex Africa venientibus suum opus occurreret» [*Historia Augusta, Severus*, XXIV].

La sua esistenza viene attestata da alcuni dei frammenti a noi giunti della *Forma Urbis Severiana*, la grandiosa pianta marmorea di Roma, esposta in un'aula del *Templum Pacis*, concepita come strumento per la gestione amministrativa della città e divenuta poi espressione del suo prestigio e della sua grandezza. La realizzazione del rilievo fu curata da Lucio Fabio Cilone, console nel 193 e nel 204 e più volte *praefectus urbi*, tra il 203, data d'inaugurazione del Settizonio e il 211, anno della morte dell'imperatore.

I principali frammenti superstiti furono illustrati da Rodolfo Lanciani (1845-1929), il quale identificò molte delle architetture rappresentate nella *Forma*. Da questa prese spunto per la redazione della pianta omonima, realizzata tra il 1893 ed il 1901, strumento di fondamentale importanza per la conoscenza della topografia della città antica e delle sue relazioni con quella moderna, in cui le parti di epoca classica e medievale vennero sovrapposte sinotticamente alla città contemporanea. Nel Medioevo, dopo aver subito già ampie distruzioni, documentate tra il 1067 ed il 1084, venne denominato *Septemsolium*; le due parti rimanenti furono trasformate, dopo il 1145, in *septem solia minor* e *septem solia maior*, due torri fortificate che appartennero rispettivamente ai frati di San Gregorio e alla famiglia Frangipane. Il luogo divenne tanto importante da essere sede dell'elezione di due pontefici, Gregorio IX nel 1127 e Celestino IV nel 1241. Nel 1257 il Settizonio maggiore fu abbattuto nell'ambito della distruzione delle torri baronali compiuta da Brancalone degli Andalò [Nibby, 1818, 463-464]; quindi nelle vedute di van Heemskerck sarebbe riprodotto il *septem solia minor*, l'angolo nord-est dell'edificio imperiale, l'unica parte allora ancora sopravvissuta. Il termine *solium* sarebbe collegato al significato di vasca, infatti al *Nymphaeum* architettonico era sempre associata la funzione salutare delle acque. Nel 1375 Giovanni Dondi nell'*Iter Romanum* riporta il *Septisolum* fra i «notabilia paganorum quae adhuc sunt Romae in parte et indicant quam magna fuerunt»².

Al fianco del lato nord vi era la chiesetta di 'Santa Lucia in Septisolio', fondata da Leone III (795-816), che fino al 1566 sarà sede di una diaconia cardinalizia e la cui sorte seguirà quella del monumento principale.

2. La scomposizione del Settizonio

La 'disfattura' (*dis-facio*) di un edificio, da non confondere con 'distruzione' (*de-struo*), consisteva nello smontaggio delle sue parti e necessitava di opere provvisorie e attrezzature per favorire lo svolgimento delle operazioni ed era condotta con particolare cura per la conservazione dei pezzi divelti.

La rimozione delle parti era eseguita mediante manovre manuali con utensili e con l'utilizzo di opportuni meccanismi per la movimentazione verticale [Esposito, 2012, 64-65].

² Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XIV 223 (4340), ff.45-46

Le attività vengono descritte in due serie di documenti paralleli e quasi speculari riferiti alle prestazioni del Fontana. La prima è costituita dai 'Libri dei conti' presentati dall'architetto ticinese alla Camera Apostolica e conservati presso l'Archivio di Stato di Roma³. Essi configurano veri e propri registri di contabilità, simili a quelli che le imprese appaltatrici sono tenute a redigere per attestare alla committenza lo svolgimento e la consistenza dei lavori ricevuti in affidamento, e per vedersi liquidati in base agli stati di avanzamento gli importi pattuiti. E ciò conferma in maniera inequivocabile la natura imprenditoriale del Fontana.

La seconda, custodita presso l'Archivio Segreto Vaticano, è formata dalla documentazione della 'Depositeria generale' (la Tesoreria pontificia) che registra le entrate ed uscite («introito et esito della secreteria generale»), in questo caso relative ai mandati di pagamento per i lavori in oggetto⁴. Per una sintesi relativa all'analisi delle finanze pontificie si veda [Ausilio, 2018, 19-27].

Per entrambi i fondi sono presenti dei riepiloghi-inventari, redatti in epoca posteriore alla loro compilazione dai conservatori degli archivi, ed ampiamente citati dagli archeologi del XIX-inizi XX secolo quale materia di confronto con l'attività urbanistico-edilizia del periodo sistino.

Il titolo dei documenti è: «Libro del signor cavalier Domenico Fontana architetto, ove sono notate



2: Maarten van Heemskerck (Heemskerck 1498–Haarlem 1574), *Resti del Septizonium di Severo*, tra il 1532 e il 1535, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 293 x 170 mm. Roma, Istituto Centrale per la Grafica. Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. Vietata ogni ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi mezzo.

³ Roma, Archivio di Stato, *Camera I*, busta 1527.

⁴ Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Archivium Arcis*, Arm. B, 1-29.

ALFONSO AUSILIO

tutte le spese fatte nelle fabbriche inalzate dalla gloriosa memoria di papa Sisto V dall'anno 1585 al 1589». La parte specifica relativa al sito in oggetto riporta: «Massicci di Terme disfatti e Settizonio [...] Il cavalier Fontana per disfattura d'esso, come in un conto saldato a dì 2 d'agosto 1589 [...] scudi 6244»⁵.

Si può ora riflettere su cosa abbia significato secondo l'ideologia papale smontare il Settizonio. Vi sono varie considerazioni da fare: sulla natura periferica e di scarso interesse urbanistico del sito; sugli edifici troppo diruti che venivano usati come cave per ordine pontificio; sull'attenzione rivolta nel contempo dai papi verso il restauro di altri edifici maggiormente funzionali all'affermazione delle concezioni cristiane e nello specifico anche controriformistiche.

Questi criteri sono presenti fin dal tempo di Martino V (1417-1431) e del suo decreto del 1° luglio 1425, con il quale autorizzò Antonio Picardi e Nicola Bellini nel prendere in molte chiese abbandonate i marmi e le pietre necessarie per la ricomposizione del pavimento del Laterano. L'opera di restauro e di recupero delle chiese venne espressa attraverso una rigorosa valutazione qualitativa a favore di alcuni edifici e a danno di altri considerati secondari e periferici. Veniva tracciato un nuovo perimetro della città determinato dall'uso che degli spazi e degli edifici era stato fatto dai suoi abitanti. La distinzione era tra ciò che risultava ancora vitale e, sebbene malandato, doveva essere recuperato, e ciò di cui, perché in avanzato stato di decadenza, si decretava la fine. Si operò una selezione a seguito della quale vi furono le due opposte iniziative del restauro o dello spoglio delle chiese [Ausilio, 2018, 59-60].

Quindi anche per Sisto V non si può parlare di distruzione indiscriminata delle antiche vestigia, quanto piuttosto di conservazione selettiva, accompagnata dal restauro selettivo dei siti. Lo scambio di vedute tra il cardinale di Santa Severina, Giulio Antonio Santoro (1532-1602), ed il pontefice chiarisce la tesi: «et vedendo che il papa era tutto rivolto alla distruzione dell'antichità di Roma, furono molti gentiluomini romani da me, acciò facessi uffitio con sua Santità di rimuoverlo da pensiero tanto strano, e principalmente il papa havea la mira a distruggere il Settizonio [...] Feci l'officio insieme col signor cardinal Colonna, et se ne ritrasse questa risposta: ch'egli voleva tor via l'antichità diformi con ristorare quelle che n'havevano bisogno» [Lanciani, 1912, 123].

Anche Enrico Stevenson (1854-1898) propendeva per una decomposizione causata dallo stato di conservazione: «È innegabile che tosto o tardi il Settizonio sarebbe crollato [...] la caduta di quattro colonne avvenuta forse sotto il pontificato stesso di Sisto V, certamente poco prima del 1588, deve essere stata la cagione potissima della risoluzione presa di distruggere quegli ultimi avanzi del maestoso portico Severiano» [Stevenson, 1888].

3. La Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore

Nel febbraio 1581 l'allora cardinale Felice Peretti ebbe dal capitolo della basilica liberiana l'autorizzazione a costruire una cappella lungo la navata settentrionale, occupando l'area di tre cappelle preesistenti, tra cui quella del Presepe da preservare per l'antico culto ad essa associato [Nicoletti, 2019, 161-162]. Una volta eletto al soglio papale l'ex vescovo di Fermo modificò il progetto, esprimendo propositi più solenni e celebrativi, con la sostituzione della prevista decorazione in stucco con «marmi finissimi lavorati e intarsiati».

In merito ai materiali reimpiegati il Lanciani fornisce come sempre utili elementi: «Marmi bianchi presi al Settizonio et portati a santa Maria Maggiore per servitio dell'hornamento della statua di Nostro Signore [Sisto V n.d.a.] (tredici blocchi lunghi dai 5 agli 8 palmi, ovvero tra 1,10 e 1,76 metri), di alcuni festoni e termini del detto monumento, e del bassorilievo del sepolcro di Pio V»; «Giovanpietro, pur carrettiere, ebbe scudi 1215 e bai[occhi] 86 per la

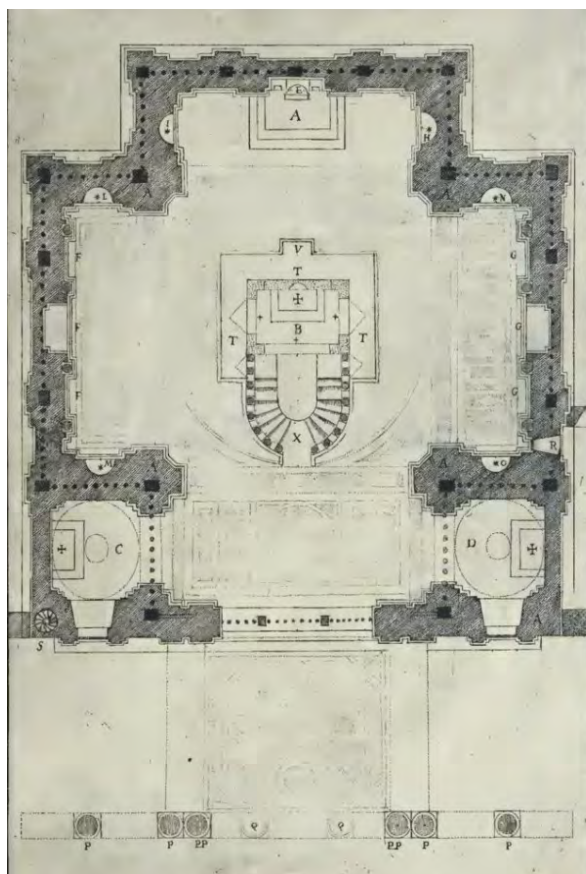
⁵ Roma, Archivio di Stato, *Camera I*, busta 1527, f. 18.

condotta di diverse pietre di marmi mischi et altri serviti per la cappella del Presepio da diversi luoghi» fra le quali «li peperini co le 5 colonne di granito levati dal Settizonio e san Gio[vanni] et portati alla vigna»; «la scoperta fatta nel circo Massimo di “marmi bianchi e gialdi” [...] “quali marmi sono stati portati per servitio della cappella di santa Maria Maggiore [...] e siccome non pare bastassero, furono presi otto pezzi di colonne gialle dalle rovine del Settizonio» [Lanciani 1912, 165-166].

Nel complesso si rilevano un'ampia varietà di marmi di origine africana ed orientale quali: Alabastro egiziano (lapis oxyx o onice giallo), Breccia di Sciro (marmor scyrium), Cipollino rosso (marmor carium), Giallo antico (marmor numidicum), Porfido rosso (lapis porphyretes), Portasanta (marmor chium).

L'ambizione del progetto sistino, unita alla consapevolezza di non dovere sottostare a qualsivoglia forma di controllo, si evince dall'enorme consuntivo della cappella, ammontante a 88.500,95 scudi, come risultante dai già citati registri⁶.

La somma è oggettivamente consistente se paragonata ad esempio a quella di 100.000 scudi impiegata 70 anni più tardi per erigere l'intero colonnato di S. Pietro. [Ausilio, 2019, 79-80]. Ed infatti avvenne che il Fontana «Morto papa Sisto, seguìto dopo il quarto pilastro sotto Clemente VIII, quando per cattive relazioni fatte contro di lui, pretendendosi che egli avesse



3: Roma, Basilica di S. Maria Maggiore, Cappella Sistina. A sinistra pianta da FONTANA D., *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche...*, Roma, 1590, p. 40; a destra monumento funebre di Sisto V: il vasto apparato marmoreo risulta essenzialmente di reimpiego.

⁶ Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Archivium Arcis*, Arm. B, 7, ff. 1r-2r; Roma, Archivio di Stato Camerale I, *Mandati Camerali*, 936, f. 116r-v.

ALFONSO AUSILIO

avanzato e rendesse conto de' denari spesi nelle fabbriche passate, gli fu tolta la carica di architetto» [Bellori, 1672, 141-164].

Inoltre molti dei marmi e delle brecce messe in opera nella cappella sono frutto anche della distruzione del Patriarchio lateranense [Lanciani 1912, 165].

Si debbono ora fare alcune considerazioni relative alle pratiche del reimpiego ed alla loro evoluzione. Nel X-XII secolo si riutilizzavano anche i laterizi per costruire gli elevati murari. Dal XIII sec. si riutilizzavano prevalentemente parti di maggiore evidenza ed importanza (colonne, capitelli, etc.) o frammenti marmorei che venivano inseriti nella cortina muraria lapidea o laterizia. Tra XIII e XV secolo si assiste ad una standardizzazione degli elementi, dove per i fusti di colonne di spoglio si impone l'esigenza di uniformare gli ordini, di eguagliare i capitelli e le basi, negando la tradizione medievale delle spoglie utilizzate nella loro forma antica e sulle quali erano apportate solo piccole rilavorazioni per nascondere le rotture e le lacune [Esposito 2013, 128-129].

Proseguendo nei secoli XIV, XV, XVI il fenomeno si evolve da un lato con il riuso dei pezzi per farne calcina e dall'altro con un reimpiego sempre più selettivo e simbolico in riferimento all'economia del manufatto; gli elementi rivestono sempre maggiore importanza perché parimenti importanti sono le opere in cui vengono applicati ed i committenti che le hanno volute (papi, cardinali, aristocratici, mercanti). Per gli elevati invece si ricorre prevalentemente alle cave o alle fornaci.

Dal momento che i papi gestivano i siti antichi secondo il proprio volere, nelle fabbriche pontificie si consoliderà l'abitudine di concepire il progetto e successivamente di reperire i materiali ovunque, secondo necessità.



4: Roma, Basilica di S. Maria Maggiore, Cappella Sistina. Dettagli con alcuni dei marmi provenienti dal Settizonio e reimpiegati nelle decorazioni a festoni, nelle specchiature, nelle cornici dei monumenti funebri di Pio V e Sisto V.

4. La colonna di Marco Aurelio

Fatta erigere tra il 176 e il 192 per celebrare le vittorie dell'imperatore Marco Aurelio (161-180), alta 100 piedi romani (29,61 metri), in cima vi era la statua bronzea del sovrano, che fu distrutta nel Medioevo. Le modifiche al basamento volute da Sisto V comportarono la rimozione dei bassorilievi che lo decoravano e furono eseguite, apponendovi marmi provenienti dal Settizonio [Lanciani, 1912, 138], da Domenico Fontana. Il quale in merito ai lavori compiuti così scrive: «ma ben maggior difficoltà fu nella colonna Antonina, la quale parte per l'antichità, e parte per essere stata abrugiata da Barbari era ridotta a tal termine, che pareva impossibile, non che difficile a ristorarla, perché in molti luoghi stava aperta, e crepata, e in molti luoghi vi mancavano pezzi di marmo grandissimi, a tale che spaventava chi la rimirava.

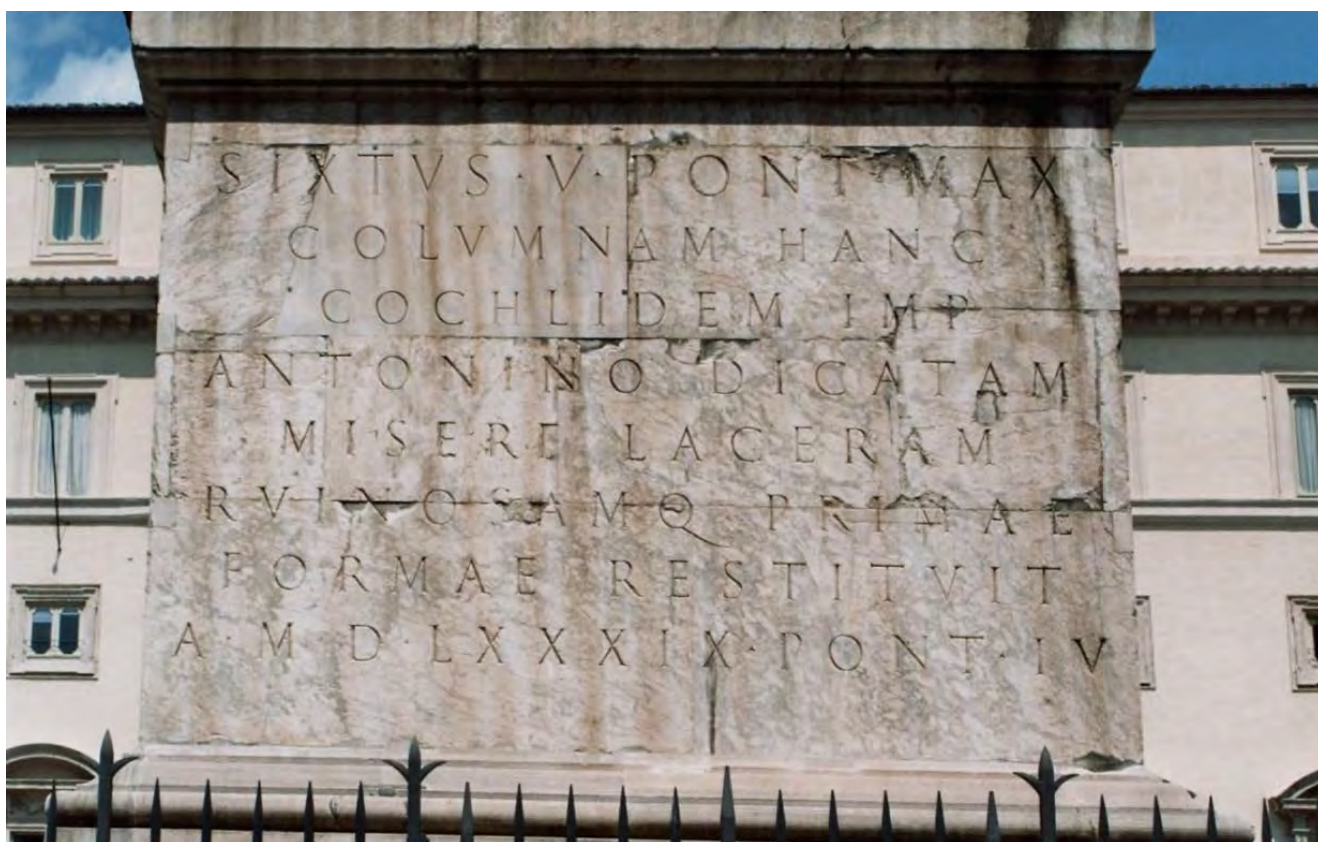
Però è stato necessario farvi un castello a torno fino alla cima, e aggiungervi molti marmi dove mancavano, e intagliarvi sopra le figure con grandissima diligenza, sì che con grande arte, e spesa è quasi ridotta al suo primiero stato, e fattovi l'ornamento del piedestallo tutto di nuovo di marmo gentile, perche l'antico era tutto guasto, e consumato, e fu fatto una statua di bronzo di S. Paolo simile a quella di S. Pietro» [Fontana, 1590, 99-101].

Si è qui in presenza di un vero e proprio restauro, seppure di ripristino, fortemente motivato, organico al programma politico sistino: «Sixtus V Pont[ifex] Max[imus] Columnam hanc ad omni empietate expurgatam» come riportato alla base; con l'apposizione della scultura paolina per il monumento pagano si verifica la mutazione in simbolo della cristianità, con una sottintesa 'conversione' in emblema della nuova religione [Fancelli, 1985, 400].

Infatti il clima storico e culturale muta sul finire del secolo XVI, nell'età della Controriforma, per via dall'interesse verso le antichità cristiane. Ciò col tempo sarà capace di operare un mutamento di 'visione storica del passato', il quale condurrà in seguito ad un rispetto esteso dalle vestigia del mondo classico, a quelle del medioevo e, in prospettiva, di tutto il lascito del passato [Carbonara, 1997, 54-55].

Conclusioni

Il processo di maturazione di una coscienza storica e critica nei confronti dei monumenti e della loro integrità materica è stato un fenomeno lungo, graduale, complesso e discordante. Ma nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento esso ha avuto le prime significative epifanie. La fondamentale



5: Roma, Colonna di Marco Aurelio. Lato del basamento con la lapide commemorativa del restauro fatta posizionare da Sisto V ed eseguita con gli elementi marmorei provenienti dal Settizonio.

ALFONSO AUSILIO

forma di tutela delle testimonianze del passato fu espressa a livello legislativo. Nel corso dei secoli XV e XVI i papi emanarono un rilevante *corpus* normativo rivolto alla gestione dell'urbanistica, dell'attività edilizia e alla protezione delle memorie; per i pontefici il fine ideologico della loro conservazione era quello di mantenere ed accrescere la devozione dei sudditi. Infatti alcuni dei provvedimenti legislativi emanati erano destinati esclusivamente alla salvaguardia degli edifici ecclesiastici e ad impedire la rimozione delle opere d'arte in essi conservate.

Inoltre attraverso la regolamentazione e il controllo dei siti antichi si manifestava il potere papale. Per questo nelle *Bolle* vi è sempre un riferimento alla facoltà da parte dei pontefici di concedere, secondo il proprio volere, una eccezione alla norma; essi e soltanto potevano gestire il patrimonio monumentale e attingervi in caso di necessità. Infatti attraverso le licenze rilasciate l'amministrazione apostolica poneva la sua autorità temporale sugli affari quotidiani della città.

L'atteggiamento contraddittorio dei papi e della loro cerchia verso le testimonianze del passato era dettato da concezioni politiche, economiche e tecniche legate alla necessità di arricchire e modernizzare la città nella ristretta finestra temporale di un pontificato, fino a farne una grande capitale. L'urgenza di agire necessitava di materiali da costruzione in quantità adeguata, ed anche non troppo costosi, per realizzare i programmi desiderati e per competere con l'epoca imperiale classica.

Bibliografia

- AUSILIO, A. (2018). *Conservazione e attività di tutela a Roma da Bonifacio IX ad Alessandro VI*, Roma.
- AUSILIO, A. (2019). *Nuovi documenti sulla cappella Accoramboni in Sant'Andrea delle Fratte e sulla figura di Giovanni Somazzi* in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 70, pp. 67-82.
- BELLORI, G. P. (1672). *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori.
- ESCH, A. (2011). *On the Reuse of Antiquity: The Perspectives of the Archaeologist and of the Historian in Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brilliant, D. Kinney, Burlington, pp.13-27.
- ESPOSITO, D. (2012). *"Pietraie" e "calcarari" a Roma: recupero dei materiali da costruzione fra medioevo ed età moderna* in *História a Construção - Os materiais*, a cura di A. Sousa Melo, M. do Carmo Ribeiro, Braga, CITCEM-LAMOP, pp. 59-76.
- ESPOSITO, D. (2013). *Il reimpiego nelle cripte del XII secolo in Toscana* in *História da Construção - Arquiteturas e Técnicas Construtivas*, a cura di A. Sousa Melo, M. do Carmo Ribeiro, Braga, CITCEM-LAMOP, pp. 117-133.
- FANCELLI, P. (1985). *Demolizioni e restauri di antichità nel Cinquecento romano* in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, pp. 357-403.
- FONTANA, D. (1590). *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità*, libro primo, Roma, Domenico Basa.
- GLOTON, J.J. (1962). *Transformation et réemploi des monuments du passé dans le Rome du XVIe siècle. Les monuments antiques*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 2, EFR.
- LANCIANI, R. A. (1901). *Forma urbis Romae*, Milano, Hoepli.
- LANCIANI, R. A. (1912). *Storia degli scavi di Roma*, vol. IV, Roma, Loescher.
- NIBBY, A. (1818). *Roma antica di Famiano Nardini*, t. II, Roma.
- NICOLETTI, M.F. (2019). *Un cantiere nel cantiere: Domenico Fontana e la costruzione con «non piccola difficoltà» della cappella di Sisto V (1585-1590)*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del cinquecento*, Milano, Officina Libraria, pp. 161-198.
- ORBAAN, J.A.F. (1915). *Il caso Fontana*, in «Bollettino d'arte», n. 6, pp. 165-168.
- Reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso* (2008), a cura di J.F. Bernard, P. Bernardi, D. Esposito, Roma, EFR-Sapienza.
- STEVENSON, E. (1888). *Il Settizonio severiano e la distruzione dei suoi avanzi sotto Sisto V*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», III, pp. 269-298.

Fonti archivistiche

- Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Archivium Arcis*, Arm. B, 1-29.
- Roma, Archivio di Stato, *Camerale I*, busta 1527.
- Roma, Istituto Centrale per la Grafica, *Fondo Nazionale*, ff. 491-492.

Cultura materiale e immateriale di Matera. Architettura, immaginario e identità *Tangible and intangible culture of Matera. Architecture, imagery and identity*

ALESSANDRA LANCELLOTTI

Politecnico di Torino

Abstract

Prima che Matera fosse proclamata Capitale Europea della Cultura del 2019, da diversi decenni era oggetto di numerose narrazioni che hanno segnato profondamente il suo immaginario. Dopo il trauma identitario per l'abbandono del centro storico e il riconoscimento dei Sassi nella lista UNESCO (1993), si è affermata una nuova immagine della città grazie a strumenti di comunicazione come il cinema, che hanno fortemente influenzato la memoria collettiva a favore di una riappropriazione dei luoghi e di un senso di appartenenza. La riconciliazione con la propria storia, segnata profondamente dalla cultura della vergogna, ha portato al recupero di un modello di architettura vernacolare, più spesso riproposto per scopi turistici che abitativi.

Questa proposta tenta di comprendere le reciproche influenze fra architettura e immaginario. Ambisce anche a capire come il grande evento abbia influito nella ridefinizione dell'identità culturale attraverso il cinema, lo storytelling e i prodotti televisivi.

In 2014 Matera was proclaimed European Capital of Culture for 2019. Before this event it has been the subject of various narratives that have deeply marked the imagery concerning its territory. After the identity trauma due to the abandonment of the historical center, important recognitions have been achieved, such as the UNESCO World Heritage List (1993). The current image of Matera throughout the world, thanks to communication tools such as cinema, has strongly influenced the collective memory and imagery in favor of a re-appropriation of places and a sense of belonging. The reconciliation with one's own history, deeply marked by the culture of shame, has led to the recovery of a vernacular architecture model, more often proposed for tourism rather than for housing purposes.

This proposal attempts to understand the mutual influences between architecture and imagery. It also aims to understand what has changed this event in the redefinition of cultural identity through cinema, storytelling and television products.

Keywords

Immaginario, immateriale, identità.

Imagery, Intangible, Identity.

Introduzione

Matera è una città nota principalmente per le narrazioni sorte intorno alla sua immagine nel corso dell'ultimo secolo. Dalla generale condanna sociale e dalla decisione dell'abbandono coatto dai Sassi avvenuto negli anni Cinquanta del Novecento è trascorso un periodo in cui si è trasformata diverse volte nell'immaginario collettivo assumendo connotazioni, dall'archetipo allo stereotipo, molto differenti. Queste hanno segnato fortemente l'identità della sua popolazione influenzandone la percezione del patrimonio. Oltre all'immagine che ha rappresentato per gli abitanti locali, significativa è stata anche quella che ha veicolato al

ALESSANDRA LANCELLOTTI

mondo, soprattutto grazie alle realtà internazionali di tutela e valorizzazione da cui è stata coinvolta, quali l'UNESCO e la Capitale Europea della Cultura, capaci di innescare meccanismi di emancipazione rispetto a una cultura della vergogna ormai anacronistica.

In questo arco temporale, strumenti di narrazione afferenti a diverse arti, in particolare alla letteratura, alla fotografia e al cinema, hanno costituito un archivio delle rappresentazioni attraverso cui è possibile tracciare la storia e la stratificazione degli immaginari di un popolo che non è solo quello dei Sassi, né solo quello materano, ma simbolicamente anche della civiltà contadina lucana, del sud Italia e del sud del mondo. L'inseguimento di modelli di sviluppo altri ha portato, a metà del secolo scorso, a un iniziale e feroce scollamento di Matera dalla sua storia identitaria millenaria e solo di recente a un processo di riconciliazione con il proprio passato. Negli ultimi decenni sono cambiati, infatti, i miti del progresso a favore di un recupero dei valori fondati sulle vocazioni rurali del territorio e alle peculiarità architettoniche connesse.

La tensione verso modelli urbani e sociali differenti ha avuto nel corso del tempo un forte impatto sull'uso, sulla gestione e sul risanamento del patrimonio storico. Il superamento del complesso d'inferiorità, iniziato con l'ingresso dei Sassi e del Parco delle Chiese Rupestri nella World Heritage List (UNESCO, 1993) e compiuto definitivamente con la vittoria di Matera quale Capitale Europea della Cultura per il 2019, ha portato alla valorizzazione dell'architettura vernacolare abbandonata.

L'emancipazione dalla miseria ha portato all'utilizzo del patrimonio storico per nuovi scopi, produttivi, turistici, culturali e di rappresentanza. Questa nuova dimensione tenta una riconciliazione del patrimonio materiale con quello immateriale, pur scontrandosi con fenomeni di speculazione, gentrificazione e turistificazione, quali effetti collaterali di un processo ancora in corso di definizione degli attori territoriali che contribuiscono a lasciare un ulteriore segno nella storia di questa città.

1. Matera simbolo della civiltà contadina: dalla cultura della vergogna alla Capitale Europea della Cultura

Matera rappresenta un esempio di stratificazione urbana di carattere eccezionale, iscritta in un contesto orografico modificato con sapienza per millenni. Oltre il perimetro dei Sassi, grotte e casupole dentro le strette gole vi è l'impianto della città seicentesca e settecentesca: oltre, le piane che saranno destinate agli insediamenti agricoli. Nel Novecento la città cambia e diventa un grande laboratorio di progettazione partecipato, vivendo una stagione di confronto culturale senza precedenti.

Già in epoca fascista, diventando capoluogo di provincia, Matera subisce le prime significative trasformazioni urbane [Tosto 2002, 14]. Ma solo nel 1945 Carlo Levi porta il sottosviluppo dei Sassi e della Lucania all'attenzione nazionale con il romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*, stimolando un acceso dibattito politico fondato principalmente su riflessioni figlie della questione meridionale, sul progresso, sulle opere pubbliche e sull'assistenzialismo.

Palmiro Togliatti nel 1948 e Alcide De Gasperi nel 1950 visitano Matera. Il leader del Partito Comunista Italiano per primo giunge nel capoluogo lucano per guardare con i propri occhi gli ambienti malsani in cui gli abitanti erano costretti a vivere insieme agli animali. Da questa esperienza nasce la famosa definizione dei Sassi come 'infamia nazionale'. Segue il primo ministro grazie al quale, il 17 maggio 1952, viene emanata la 'Legge Speciale per lo sfollamento dei Sassi' n. 619, attraverso cui lo stato si impegna a costruire una seconda città

a margine della prima, con nuove abitazioni e servizi. Il provvedimento è assolutamente innovatore, motore di una rinascita urbanistica, culturale e sociale [Dezzi Bardeschi 2002, 5]. Dal momento che nei Sassi vive la quasi totalità degli abitanti di Matera, circa 17.000 persone, l'operazione di dislocamento assume proporzioni significative [Laureano 2002, 54]. Segue uno sforzo comune di enorme portata: da un lato, l'operosità di tecnici e intellettuali nella programmazione dello sfollamento, oltre che nella costruzione ex novo di quartieri rurali; dall'altro lato, come effetto incontrollato, il processo 'smemorizzante' e di demonizzazione della cultura locale [Dezzi Bardeschi 2002, 6].

Fra le principali voci che si interessano alla questione c'è Adriano Olivetti, illustre imprenditore, ingegnere e politico, che in questo momento veste il ruolo del presidente dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, insieme a quello di commissario di UNRRA - Comitato Amministrativo Soccorso ai Senzatetto. Con il suo contributo nasce nel 1951 la Commissione per lo studio della città e della campagna di Matera, composta da un gruppo di intellettuali presieduti dallo stesso Olivetti e dal sociologo tedesco Frederick G. Friedmann. Fra gli altri, ci si avvale degli studi di Eleonora Bracco per la paleo-etnologia, di Francesco Saverio Nitti per la storia, di Rocco Mazzarone per la demografia e per l'igiene, di Giuseppe Isnardi per la geografia e di Ludovico Quaroni per l'urbanistica. L'obiettivo è quello di conoscere le condizioni di vita degli abitanti dei Sassi attraverso un'indagine multidisciplinare, per poterli trasferire in un contesto dotato di servizi essenziali, ma con soluzioni compatibili con la loro cultura dell'abitare.

Mentre fuori città nasce il primo nuovo villaggio, La Martella (1953), inizia un esodo decennale che segna una frattura con l'antico borgo. Al termine del processo di sfollamento, rimane nei Sassi un palinsesto povero e decadente, ma impregnato dei profondi valori della civiltà contadina. Da un lato viene abbandonato il risultato tangibile di una sapienza millenaria delle pratiche di auto-costruzione: nel segno della contiguità e strato su strato, le diverse generazioni hanno dato vita a un uso virtuoso di un sistema orografico unico, per la convivenza di uomini e animali in microclimi in perfetto equilibrio; dall'altro viene minacciata la sopravvivenza di un patrimonio intangibile che ha generato questa architettura vernacolare. È il momento in cui il popolo materano si sente esposto e segnato definitivamente dalla cultura della vergogna: si tratta di una forma di cattiva identità della città e della sua storia, da rimuovere come una sorta di peccato originario [Dezzi Bardeschi 2002, 5].

Oltre a questi aspetti, va considerato che nei nuovi rioni va perdendosi la dimensione della socialità come spontaneamente si era creata, fondata sui rapporti di vicinato e di gestione equilibrata e informale degli spazi privati, semi-privati e pubblici. La perdita delle consolidate pratiche sociali concorre a far emergere l'idea secondo cui la costruzione della vergogna sia in realtà l'edificazione della periferia [Laureano 2002, 54]. D'altronde non si giustifica l'estensione dei progetti di nuova edificazione, dal momento che, delle circa 3000 case censite, solo metà è ritenuta malsana [Laureano 2002, 55].

La mancanza di una rinnovata destinazione abitativa aumenta il divario fra il tessuto storico e la popolazione. I Sassi, svuotati dei loro abitanti, sono ormai privi anche di funzioni e diventano un'enorme scenografia che perde le relazioni di integrazione, equilibrio e continuità con le proprie radici [Demetrio, Guadagnino 2001, 86].

ALESSANDRA LANCELOTTI



1: Il contadino Enzo davanti al telero di Carlo Levi Lucania '61 (1961). Fotogramma dal film *Lucus a Lucendo*. A proposito di Carlo Levi di Alessandra Lancellotti ed Enrico Masi (Italia 2019).

La vita nei nuovi rioni, rispondendo al sistema dei valori economici e culturali della modernità, concorre al trionfo del paradigma della vergogna: fino all'inizio degli anni Novanta, solo un piccolo movimento apprezza i Sassi come un mondo perduto da salvare come testimonianza intoccabile. È il caso del gruppo della Scaletta, attivo nel riconoscimento e nel rilievo delle chiese rupestri: il sistema di cripte e affreschi delle basiliche ipogee che si trovano nei Sassi e nella Murgia sono quasi completamente sconosciute. Questo movimento dal basso è il volto di un fenomeno positivo di risposta allo sradicamento.

Nel 1993 i Sassi e il Parco delle Chiese Rupestri di Matera entrano nella World Heritage List dell'UNESCO come sito culturale, in quanto opere coniugate dell'uomo e della natura, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico [UNESCO 1972, 1-2]. Si apre una fase in cui assume importanza per la città l'aspetto artistico, storico e paesistico al pari di quello sociale, igienico e urbanistico. La valorizzazione include anche nuove prospettive economiche: i Sassi non più patrimonio indisponibile dello stato, vengono trasferiti in concessione gratuita alla gestione autonoma dell'amministrazione comunale per novantanove anni, per lo sviluppo di funzioni produttive, turistiche e culturali [Demetrio, Guadagnino 2001, 91]. Arrivano, dopo anni di decadimento, la notorietà internazionale e i turisti.

Nel corso di questo processo si inserisce la vittoria di Matera quale Capitale Europea della Cultura per il 2019. La candidatura si struttura sul motto *Open Future*, un percorso non basato solo sul patrimonio esistente [Comitato Matera 2019 2013]. Così, lo spirito di Matera offre anche nella nostra epoca interessanti possibilità creative per ripensare la città e la comunità, e torna a essere laboratorio di pensiero contemporaneo.



2: *Turisti a Matera. Fotogramma dal film Lucus a Lucendo. A proposito di Carlo Levi di Alessandra Lancellotti ed Enrico Masi (Italia 2019).*

2. Immagini e immaginari

A partire dal Settecento e più intensamente nel Novecento, i Sassi conquistano l'occhio sensibile dell'arte: letteratura e pittura, a cui si aggiungono successivamente fotografia e cinema. È l'asperità dell'immagine che ne fa per i visitatori un oggetto privilegiato di attenzione: «anche chi arriva a Matera diffidente e ben deciso a non lasciarsi incantare dal fascino dell'architettura spontanea, dello spirito del paese, dell'aspetto pittoresco della miseria, rimane ferito dalla potenza di questa irriproducibile immagine dei Sassi» [Portoghesi 1955, 16].

Un'indagine intorno agli immaginari di Matera deve fare i conti, almeno preliminarmente, con il lavoro di Carlo Levi. Solo con la pubblicazione *Cristo si è fermato a Eboli* (Einaudi 1945) comincia per la città una storia condivisa che ne fa un un'intangibile testimonianza storico-culturale. L'eco di Levi richiama artisti come Henri Cartier Bresson, che, fra il 1951 e il 1972, fotografa la crisi del mondo contadino [Rossana Gabaglio 2002, 24]. È il periodo in cui anche il cinema scopre Matera e la Basilicata. Questa forma d'arte più di ogni altra contribuisce a veicolare l'immagine della regione a un grande pubblico. In questo contesto, i Sassi e la Murgia risultano i paesaggi con più spiccata vocazione scenografica.

Nella rappresentazione cinematografica del paesaggio lucano, oltre al filone rurale-contadino, a partire dagli anni Sessanta si afferma quello biblico con *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (Italia-Francia, 1964), a cui seguono le produzioni statunitensi *King David* di Bruce Beresford (Regno Unito-USA, 1985), *The Passion of the Christ* di Mel Gibson (USA, 2004) e *The Nativity story* di Catherine Hardwicke (USA-Italia, 2006).

Si fa strada in questo modo una tendenza, iniziata già con *La Lupa* di Alberto Lattuada (Italia, 1953) e *L'uomo delle stelle* di Giuseppe Tornatore (Italia, 1995), in cui Matera e la Basilicata prestano i propri luoghi per rappresentare altre terre: si utilizza il paesaggio come scenografia e contenitore riadattabile, contribuendo al processo di perdita della memoria per

ALESSANDRA LANCELOTTI



3: La Murgia materana da Palazzo Lanfranchi. Fotogramma dal film *Lucus a Lucendo*. A proposito di Carlo Levi di Alessandra Lancellotti ed Enrico Masi (Italia 2019).

mostrare un profilo più accattivante. Questo tipo di successo si conferma anche all'inizio del XXI secolo con l'abbondanza di produzioni internazionali, insieme a una continua vitalità dal punto di vista creativo e documentaristico locale.

A partire dalla vittoria della candidatura di Matera Capitale, si assiste invece a una inversione delle narrazioni: si coinvolgono sempre più attori locali nella costruzione degli immaginari, che recuperano la storia identitaria locale. Ne sono un esempio i film *Montedoro* di Antonello Faretta (Italia, 2016), *Mathera* di Francesco Invernizzi (USA, 2018), *Vado Verso Dove Vengo* di Nicola Ragone (Italia, 2019), *Lucus a Lucendo. A proposito di Carlo Levi* di Alessandra Lancellotti ed Enrico Masi (Italia 2019). Confermano questa tendenza i progetti di storytelling *Matera 2019 Storytelling*, realizzato da Officine delle Idee insieme al sito www.leggoscrivo.com. Infine si rileva anche un uso per la televisione dell'immagine dei Sassi con le fiction RAI *Sorelle* (2017) e *Imma Tataranni* (2019).

In questo processo la Film Commission regionale gioca un ruolo essenziale, mettendo a sistema una serie di figure professionali, attirando le produzioni straniere e locali. Matera e la Basilicata, nel tentativo di emanciparsi dalle immagini che le hanno colte in passato come realtà marginali, lontane dalla modernità e dalla civilizzazione, fondano i nuovi discorsi su una rinnovata visione delle peculiarità del territorio.

3. Il turismo nel processo di riappropriazione dei luoghi

A partire dall'entrata dei Sassi e del Parco delle Chiese Rupestri nella World Heritage List dell'UNESCO, Matera è diventata meta di un turismo crescente. Le azioni di conservazione e di valorizzazione dei Sassi non vedono più come unici attori gli intellettuali, i legislatori e gli amministratori, ma anche i singoli cittadini che ne favoriscono il recupero grazie a investimenti privati. Questo valorizza le risorse locali, ma pone anche nuovi problemi, come

l'innalzamento dei prezzi a fini speculativi, con il rischio di destinare i Sassi alla monocultura del turismo piegandola al solo compito di servire: generare unicamente bed & breakfast, ristoranti, alberghi, agenzie immobiliari e negozi di souvenir. Solo nel periodo che va dal 2014 al 2016 i prezzi nell'area dei Sassi sono cresciuti del 19%, sulla base del successo della riqualificazione dell'area e del programma di Capitale Europea della Cultura [Ceccarelli 2018, 126].

Quando al patrimonio si attribuiscono anche significative attese economiche, esiste la possibilità che cultura e turismo vengano sfruttati oltre limiti tollerabili. La pressione antropica può avere ricadute negative anche sulla componente materiale, che necessita di una salvaguardia continuamente ricalibrata, e su quella immateriale. Feste, riti, manifestazioni popolari con forti flussi di pubblico rischiano di alterarsi in forme di spettacolo per turisti, di diventare parte di un'industria dell'intrattenimento che ne prosciuga le radici esistenziali [Dal Pozzolo 2018, 87].

Negli ultimi anni i Sassi sono diventati pura attrazione, aderendo a una lenta mutazione come le grandi capitali del turismo italiano, i cui abitanti abbandonano il centro storico per la sua invivibilità e per praticare a propria volta la speculazione. Il fenomeno della turistificazione ha intersecato quello della gentrificazione, suscitando un forte interesse sia a livello accademico, che nelle agende delle problematiche urbane. I Sassi rappresentano uno dei sistemi di abitato storico fra i più potenti al mondo, sia dal punto di vista costruttivo che per lo sviluppo dei rapporti estremi di prossimità, umana e animale: la stessa caratteristica che ha determinato l'unicità del luogo ne decreta la fine e la mutazione in oggetto monumentale di attraversamento, sfruttamento, speculazione. Questi fenomeni prospettano scenari possibili anche di nuove dimenticanze. Secondo Salvatore Settis, infatti, le città muoiono anche quando perdono la memoria di sé [Settis 2014, 3]. Una città è una comunità che identifica la forma fisica e la sua ragione etica [Settis 2014, 12]: solo se si adottano criteri di sostenibilità, sensibilità e intelligenza gestionale questo patto sociale è garantito.

In alternativa i Sassi potrebbero essere ancora oggetto di sperimentazione di politiche abitative locali, prevedendo uno sviluppo ponderato dell'affluenza turistica, potenziando i servizi essenziali e innescando dinamiche di proliferazione delle piccole attività artigianali. Matera diventando dunque un perfetto caso di globalizzazione culturale, rischia di manifestarsi per la neutralizzazione degli spazi a discapito dell'autenticità. La città diventa pertanto un satellite visitato per le sue vestigia, oggetto magnetico tradizioni, folklore, mutando in museo etnografico e architettonico vivente, simbolo della civiltà europea e della crescente richiesta di beni di consumo culturali.

Un aspetto curioso dell'interesse a trasformare l'anima di un luogo in attrazione turistica si manifesta nella scelta per la denominazione dei servizi ricettivi. Matera è ancora legata alle figure di Carlo Levi, Pier Paolo Pasolini, Mel Gibson: per questo motivo le strutture ricettive spesso propongono stanze o piatti a loro intitolati. Questa dinamica speculativa di riappropriazione della memoria diventa utile al conferimento di un'allure da attrazione culturale. Si infrange contro uno sfruttamento, talvolta semplicistico e banalizzante, di un patrimonio immateriale che travalica lo sviluppo locale, partecipando a un processo più complesso di neutralizzazione territoriale.

Conclusioni

Da quando la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* [UNESCO 2003] ha ricevuto un enorme consenso con la ratificazione di quasi settanta Stati membri, fra i quali l'Italia nel 2007, il concetto di patrimonio ha subito un'ulteriore significativa

ALESSANDRA LANCELLOTTI

evoluzione, che non solo aumenta il raggio di azione di tutela e salvaguardia, ma che completa l'idea secondo cui un bene sia, oltre che un prodotto, anche portatore di valori legati al suo processo di creazione. Questa distinzione chiarisce quanto il bene materiale sia risultato di un'operazione progettuale e veicolo primario delle manifestazioni immateriali e fattori sociali che l'hanno generato [Dezzi Bardeschi 2008, 7]. In tal senso le strategie di conservazione e valorizzazione devono tener conto della partecipazione dei gruppi locali, intendendo il patrimonio culturale come fattore dinamico e collettivo.

La sfida di Matera è conservare insieme all'aspetto tangibile anche i suoi valori immateriali, la sua anima, la sua continuità, con l'obiettivo che la comunità che la abita si riconosca come erede di questo patrimonio.

Quali pratiche di cittadinanza attiva possono contrastare lo sfruttamento contemporaneo dei Sassi? Quali strumenti legislativi e amministrativi possono arginare l'uso lucrativo di un ambiente così fragile e al contempo così unico? Una sfida che la Capitale della Cultura ha lanciato e che ci si aspetta di verificare nei primi anni post grande evento, sperando in un'eredità longeva tesa al senso di comunità e di appartenenza ai luoghi.

Nella speranza di produrre una nuova economia, occorre che si ragioni in termini non solo di bilancio ma soprattutto di valori, capitale civico, potenza della memoria, forza del bello, identificazione del cittadino con la *forma urbis* [Settis 2014, 57]. Interpretazione delle necessità della conservazione, elaborazione della poetica del riuso, opposizione alla monocultura del turismo di massa e trasformazione all'insegna della lentezza dovrebbero essere le componenti cruciali di una città che vive e agisce secondo il proprio codice genetico, polarizzato fra vocazioni del passato e vocazioni del futuro.

Bibliografia

- CECCARELLI, P. (2018). *Il rapporto: centri storici e futuro del Paese. Indagine nazionale sulla situazione dei centri storici*, in «Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione», n. 84, pp. 121-126.
- COMITATO MATERA 2019 (2013), *Matera città candidata Capitale Europea della Cultura. Dossier di candidatura*. www.matera-basilicata2019.it. (1 Luglio 2020).
- DAL POZZOLO, L. (2018). *Il patrimonio culturale tra memoria e futuro*. Milano, Bibliografica.
- DEMETRIO, R., GUADAGNINO, G. (2001). *Matera. Forme e strutture*. Torino, Testo & Immagine.
- DEZZI BARDESCHI, C. (2008). *Patrimonio culturale immateriale versus patrimonio tangibile*, in «Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione», n. 53, pp. 6-9.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2002). *100 anni per i Sassi di Matera*, in «Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione», n. 34, pp. 4-11.
- GABAGLIO, R. (2002). *Matera vista da Cartier Bresson (1951), Friedmann (1951) e Carlo Levi (1966)*, in «Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione», n. 34, pp. 24-31.
- LAUREANO, P. (2002). *Da vergogna nazionale a patrimonio dell'umanità*, in «Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione», n. 34, pp. 54-63.
- LEVI, C. (1945). *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino, Einaudi.
- PORTOGHESI, P. (1955). *L'esperimento La Martella*, in «Civiltà delle Macchine», n. 6, p. 16-21.
- SETTIS, S. (2014). *Se Venezia muore*. Torino, Einaudi.
- TOSTO, A. (2002). *La città di Matera tra storia e progetto*, in «Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione», n. 34, pp. 12-23.
- UNESCO (2003), *Convenzione per la salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*.
- UNESCO (1972), *Convenzione per la protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale*.

Una memoria urbana cancellata. Trasformazioni dell'area del porto di Salerno dal fascismo ad oggi*

An urban memory erased. Transformations of the harbour area of Salerno from fascism to the present

EMANUELA DE FEO*, MARIAROSARIA VILLANI**

*Università di Salerno

**Università di Napoli Federico II

Abstract

La città di Salerno nel corso del Ventennio fascista, vive un momento di grande sviluppo edilizio con la realizzazione di significative trasformazioni urbanistiche e grandi opere pubbliche. L'area del porto storico della città subisce i maggiori adattamenti necessari per far fronte alle nuove attività promosse dal Regime. Il contributo mira ad indagare un esempio di palinsesto urbano quale quello dell'area portuale salernitana a partire dall'inizi del Novecento ad oggi per individuare, tra i segni urbani e gli edifici superstiti, i valori resilienti da interpretare per una prospettiva di conservazione e valorizzazione dell'intera area.

During the Fascist decades, the city of Salerno has a period of great building development with the realization of significant urban transformations and great public works. The area of the ancient port of the city underwent the greatest changes, necessary to cope with the new activities promoted by the Regime. The paper aims to investigate an example of an urban palimpsest such as the Salerno port area ones, from the beginning of the twentieth century at today to identify, between the urban signs and the surviving buildings, the resilient values to be interpreted for a perspective of conservation and enhancement of the whole area.

Keywords

Salerno, restauro, conservazione.

Salerno, restoration, conservation.

Introduzione

«La città (...) cambia la propria struttura sempre per motivi specifici. Anche se in linea di principio potrebbe essere costante per un periodo, nei particolari cambia costantemente. Non c'è risultato finale, solo una sequenza continua di fasi» [Lynch 2006, 15]. La visione lynchiana dell'aggregato urbano come sommatoria di strati costruttivi frutto di continui cambiamenti è tanto più calzante se si applica alla città storica, esempio emblematico ed esplicativo del concetto di palinsesto. A partire dal significato etimologico letterale della parola – dal greco *πάλιν* «di nuovo» e *ψάω* «raschiare» – l'idea si amplia ed applica alla risultante urbana nella quale, livello su livello, si costruisce l'immagine attuale, i cui valori e significati sono insiti nei singoli *layer* sovrapposti nel corso dei secoli. Lo stesso concetto è applicabile agli edifici storici i cui significati da riconoscere al fine di conservarli e tramandarli al futuro si ricercano proprio nelle singole sedimentazioni, nelle articolazioni spaziali, nelle aggiunte all'impianto originario e, non da ultime, nelle superfici architettoniche. Con tali

* Sebbene il presente saggio sia frutto di una ricerca condivisa dalle due autrici, si precisa che i paragrafi introduzione e primo sono stati curati da Mariarosaria Villani ed il secondo con le conclusioni da Emanuela De Feo.

premesse è stato analizzato lo studio di Salerno, focalizzandosi sulle trasformazioni intercorse nel Ventennio fascista che hanno fortemente modificato il volto della città, adeguandola alle esigenze di monumentalità ed aulicità del Regime, nonché alle rinnovate esigenze abitative e commerciali della società di inizio Novecento. In particolare, grazie allo sviluppo dell'area portuale, nell'ambito settentrionale a ridosso della costiera amalfitana, si modifica positivamente la relazione della città con il mare intensificando, anche grazie alle nuove costruzioni dell'epoca, i servizi e le infrastrutture funzionali alla fruizione della fascia costiera. Ne costituiscono un esempio le colonie marine sorte con l'idea di accogliere i piccoli balilla [Veronese, Villani 1995], il mercato del pesce – di cui si parlerà diffusamente di seguito – e le opere connesse alla nuova sistemazione dell'antico porto. Conoscere l'evoluzione dell'area e dei singoli edifici diviene quindi una tappa fondamentale per un percorso di documentazione che sia il primo passo per un processo di conservazione che ne identifichi, protegga e valorizzi i valori intrinseci.

1. Lo sviluppo dell'area portuale e le trasformazioni di epoca fascista

Fino alla fine del XVIII secolo la città di Salerno con le sue dimensioni ridotte, circoscritte all'interno dell'antica cinta muraria longobardo-normanna che segnano il netto limite tra il centro abitato e la fascia costiera, mantiene ancora un rapporto 'non-costruito' con il mare. A differenza della vicina Napoli difatti, alla fine del XVIII secolo, la costa appare ancora come un semplice arenile con un approdo per gli abitanti locali dediti alla pesca, privo di ogni tipo di opera infrastrutturale. Una carenza storica che affonda le proprie radici anche nella vicinanza di Amalfi, che ha catalizzato per molti secoli nel suo porto tutti i traffici marittimi dell'area. Solo nel XIX secolo, l'assetto del nucleo storico di Salerno subisce una radicale trasformazione con l'espansione all'esterno delle antiche mura sulla scorta del processo di riassetto urbano dovuto principalmente al rinnovamento dei mezzi di produzione e di trasporto, proiettando la città 'introversa' verso l'espansione lungo nuove direttrici di sviluppo. Se infatti, il nucleo storico della città si era aggregato sino a questo periodo lungo l'asse trasversale est-ovest che, a partire dal castello Arechi degradava sino al mare, dal XIX il nuovo assetto urbano si svilupperà lungo l'arteria nord-sud seguendo il sedime della linea ferroviaria in via di costruzione.

Bisognerà attendere il 1908 per un primo 'Piano generale per la riva del mare e il porto vecchio' redatto dagli ingegneri Verdinois e Fornari che, mirando a risolvere il problema dell'erosione della costa, amplia il progetto ad un ridisegno generale dell'espansione portuale e della fascia costruita fronte-mare della città. Diversamente, il progetto del 1912, redatto dall'ingegnere Luigi Centola, prevede una linea verde per la costa mentre tutto il nuovo centro direzionale, viene concentrato nei pressi del porto, come un quartiere a destinazione prettamente amministrativo e funzionale. Quest'ultimo oltre a rimanere irrealizzato, non viene recepito nella proposta successiva avanzata dall'ingegnere Franklin Colamonico dell'ufficio tecnico del comune nel 1914.

La vicenda si dipanerà solo nel 1914, con il 'Concorso per il nuovo piano urbanistico per la zona orientale della città', vinto dagli ingegneri Ernesto Donzelli e Nicola Cavaccini [Giannattasio 1995]. Il nodo cruciale del progetto è focalizzato sul rapporto tra città vecchia e nuove aree di sviluppo, con un chiaro riferimento culturale ai coevi progetti per il piano regolatore generale di Napoli del 1910, 1914 e 1926, progettato dall'ingegnere De Simone e dalla 'Commissione per lo studio del Piano Regolatore Generale' presieduta da Gustavo Giovannoni [Pane 2008, 16]. Tuttavia, l'*intentio operis* degli autori, che avevano basato il riassetto urbano sulla teoria inglese delle 'città giardino', verrà fortemente alterata dalle

necessarie modifiche dettate dalla presenza delle ferrovie nazionali. Il piano venne approvato nel 1922 da Comune, e nel 1924 da parte del Consiglio Provinciale Sanitario entrando in vigore dal 1925. Inizia dunque la trasformazione della fascia costiera con la colmata a mare che vede quindi l'avanzamento del limite edificato, con la costruzione verso nord del molo trapezoidale. Proprio dall'infrastruttura portuale parte la trasformazione di quest'area che apre la strada alla nuova urbanizzazione voluta dal regime fascista. Un riassetto fortemente segnato dalle grandi architetture: il nuovo Palazzo di Città di Camillo Guerra (1928-34) [Ghiringhelli 2004], la Casa del Combattente, la Casa del Balilla, ed il Palazzo Littorio, inizialmente pensato dell'area orientale della vecchia città all'inizio della nuova zona di espansione – in linea con gli indirizzi del nuovo Piano Regolatore Calza-Bini (1936-37) – ma infine costruito, per problemi di acquisizione delle aree, anch'esso nell'area di nuova espansione portuale. A questa fase di costruzione della nuova città fascista appartiene anche il progetto del Mercato del Pesce che nasceva in stretto rapporto con l'identità del luogo – sorgendo di fronte alla riva utilizzata storicamente dai pescatori per l'approdo – e alla risistemazione dell'area con il porto commerciale a nord e i nuovi edifici del regime e l'espansione urbana a sud. In particolare, fino ai primi anni quaranta, la costruzione era in stretta relazione spaziale con la colonia marina Mussolini – che vi sorgeva di fronte – che dava l'accesso al mare alla gioventù dei balilla mediante un grande portale di stampo razionalista sormontato da una M. La struttura venne distrutta nel secondo dopoguerra e sostituita da capannoni adibiti ad attività di diportistica che, restringendo lo spazio antistante il Mercato del Pesce ad una stretta strada di passaggio, hanno alterato l'originaria concezione spaziale dell'edificio.

2. Un palinsesto salernitano. Il mercato del pesce

La costruzione dell'edificio del Mercato del pesce rientra tra le operazioni urbanistiche condotte nel Ventennio fascista a Salerno finalizzate allo spostamento delle attività diventate incompatibili con il centro urbano verso le aree periferiche della città. Con deliberazione podestarile del 5 Novembre 1930 n. 253, infatti, il Comune di Salerno stabilisce di istituire il mercato all'ingrosso di vendita del pesce approvandone il regolamento e la gestione. Con una successiva delibera del 14 Novembre 1930 n. 274, lo stesso Comune ne affida la conduzione al Consorzio Fascista Peschereccio Campano, costituito a Napoli il 6 marzo 1927, quale organismo per la lotta antispeculativa nel campo del commercio del pesce, guidato direttamente dal Ministero dell'Economia Nazionale. La successiva convenzione del 1931 stabilisce che, decorso il termine di 20 anni, i locali e gli impianti passino *ipso iure* e *ipso facto* al Comune. Proprio in quell'anno, a Salerno, il Consorzio “aveva richiesto la concessione e con mezzi propri aveva costruito ed attrezzato, alla via Porto, su suolo di proprietà del Demanio marittimo un vasto locale ritenuto tecnicamente ed igienicamente rispondente alle esigenze delle operazioni di mercato”¹ (Fig.1). La costruzione dell'edificio fu eseguita nell'anno 1930, come da progetto approvato dalla Commissione Edilizia del 3 Luglio 1930 n.130, adattando un capannone esistente adibito a deposito, di proprietà Pellegrino, già fittato al Consorzio dal 1927 a via Ligea, in località allora denominata Spiaggia Acqua del Fico².

¹ Salerno, Archivio storico comunale, *Consorzio fascista peschereccio campano (del tirreno)*, Stima, f. CE18.

² Salerno, Archivio storico comunale, *Consorzio fascista peschereccio campano (del tirreno)*, Commissione edilizia, Adunanza del 3 Luglio 1930, istanza n. 130, f. CE18.



2: Progetto di facciata per l'adattamento di un capannone esistente ad ufficio vendite del consorzio fascista peschereccio campano, Architetto Pasquale Marinari, Prospetto e Pianta, scala 1:100, 1930 (Archivio storico del Comune di Salerno).

3-4: Salerno, l'edificio del Mercato del Pesce a via Ligea alla fine del Novecento (Archivio storico del Comune di Salerno).

Nel 1939 però, in base alla legge del 12 Giugno 1938 n.1487, che faceva obbligo ai comuni della gestione diretta dei mercati all'ingrosso del pesce, il Comune di Salerno, in data 1 Ottobre 1939 si sostituisce al Consorzio nella gestione dell'impianto.

Successivamente con la dismissione del Consorzio Peschereccio del Tirreno, il liquidatore iniziò le trattative col Comune per la definitiva cessione dello stabile. Dopo varie vicissitudini burocratiche le trattative culminarono, nel 1951 con l'acquisto dello stabile da parte del

Comune di Salerno⁴.

L'edificio subisce negli anni a seguire ulteriori trasformazioni, alcune dovute alla necessità di ampliamento, come l'annessione nel 1961 del capannone sul fronte ovest, altre legate alla volontà di eliminare le tracce della precedente proprietà. Il bugnato, le paraste, il fascio littorio, i simboli materiali del periodo fascista vengono cancellati per dare alla facciata un nuovo aspetto: la simmetria della composizione e gli ingressi restano gli stessi, ma scompaiono, volutamente, ogni riferimento ai simboli del regime. La quinta su via Ligea, a partire dai primi anni 60 del Novecento, appare con intonaco tirato liscio (Figg. 3-4). Ancora una volta l'incisione sulla balaustra in alto viene modificata. Questa volta il Comune di Salerno, come il Consorzio nel 1930, utilizza l'incisione per comunicare che l'edificio ha cambiato proprietà. 'Municipio di Salerno, Mercato all'ingrosso del pesce' è la scritta che è visibile ancora oggi anche se fortemente aggredita dai segni del tempo.

Quando agli inizi degli anni duemila, il mercato viene trasferito nella zona industriale salernitana, per limitare il traffico nel centro cittadino e per avere una struttura più adeguata e alle esigenze dei grossisti, il vecchio mercato per alcuni anni viene adibito a deposito e officine. Oggi appare abbandonato e completamente decontestualizzato a causa delle trasformazioni architettoniche subite e degli stravolgimenti urbanistici del contesto in cui era inserito. Versa tristemente in uno stato di degrado avanzato, privo di una funzione e di una connessione con i superstiti valori resilienti del suo intorno.

Conclusioni

«Non vi è territorio se non vi è l'immaginario di quel territorio», sosteneva Corboz [Corboz 1985, 27], non contro l'idea di territorio come *tabula rasa* auspicando una concezione che lo consideri «non più come un campo operativo pressoché astratto, ma il risultato di una lunghissima e lentissima stratificazione che occorre conoscere per poter intervenire». Un ambito a scala urbano inteso dunque come 'palinsesto', risultato di un lavoro incessante di sovrapposizioni e riscrittura da parte di processi naturali e interventi umani. Le immagini di queste trasformazioni che fanno parte della cultura sociale e politica di quel territorio, come nel passato hanno contribuito a fondarne l'identità, così oggi possono e devono sostenere la costruzione di nuovi progetti.

L'aria portuale di Salerno – così come, alla scala architettonica, l'edificio dell'ex Mercato ittico – costituisce un palinsesto che sorge e si trasforma all'interno di un territorio pluristratificato i cui *layer* sono stati nel tempo oggetto di attenzione diversa a seconda dei momenti storico-politici e culturali attraversati. Questi ultimi hanno fortemente condizionato le scelte della conservazione di quei valori per cui riteniamo un edificio degno di essere un luogo della memoria collettiva.

L'esempio illustrato del mercato ittico, a causa della compromessa situazione attuale, frutto di demolizioni del tessuto al contorno oltre che di superfetazioni recenti, ha finito per consolidare l'immagine di un palinsesto scollegato dal punto di vista urbano, ma anche funzionale e visivo dal suo contesto. In questo senso, una possibile azione di restauro orientata a riconfigurare un'identità urbana all'area ed architettonica al singolo edificio, seppur complessa, assume un preciso ruolo finalizzato a ritessere le fila di un processo interrotto, di un brano di città lacerato, e di riproporre una 'narrazione' architettonica organica

⁴ Salerno, Archivio storico del Comune di Salerno, *Estratto dal Registro delle Deliberazioni del Consiglio Comunale – Sessione strord. – 2 convocazione. Seduta segreta – N.264 –Oggetto della deliberazione: Consorzio Peschereccio del Tirreno - Transazione di rapporti*, 1951, f. CE18.

e completa [Ippoliti 2018, 277] che restituisca una piena, comprensibile e limpida leggibilità ad un brano di storia salernitana.

Bibliografia

- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516, pp. 22-27.
- DODARO, V. (1997). *Salerno durante il Ventennio: gli edifici pubblici, l'edilizia popolare e l'urbanistica*, Salerno, De Luca.
- GAMBARDELLA, A. (2015). *Salerno fascista. Potere provinciale e declino della città nella storia del Ventennio*, Cava de' Tirreni, Marlin editore.
- GHIRINGHELLI, O. (1994). *Camillo Guerra 1889-1960: tra neoeclettismo e modernismo*, Electa, Napoli.
- GIANNATTASIO, G. (1995). *Salerno. La città moderna. Piani e progetti dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento*, Salerno, Le Arti.
- IPPOLITI, A. (2018). *Palazzo Citterio: un palinsesto da conservare*, in «Bollettino d'Arte», nn. 39-40, pp. 276-279.
- LYNCH, K. (2006). *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia.
- PANE, A. (2008). *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della vecchia città*, in *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, a cura di R. Amore, A. Pane, G. Vitagliano, Napoli, Electa Napoli, pp. 13-93.
- PICONE, R. (2018). *Il restauro di Palazzo Penne a Napoli. Saperi a confronto per la trasmissione al futuro*, in *Palazzo Penne a Napoli. Tra conoscenza, restauro e valorizzazione*, a cura di M. Campi, A. Di Luggo, R. Picone, P. Scala, Napoli, Arte'm, pp. 37-50.
- RIBERA, F. (2010). *Salerno tra le due guerre. L'edilizia pubblica e le residenze private*, Napoli, Paparo edizioni.
- VILLANI, M., VERONESE, L. (2019). *The "Sanatorium" of Salerno. Knowledge, restoration and enhancement of a forgotten coastal heritage*, in *Conservation et mise en valeur du patrimoine architectural et paysagé des sites cotiers méditerranéens*, a cura di D. Pittaluga, F. Fratini, Milano, Franco Angeli, pp. 355-366.

Nuove stratificazioni per il Centro Antico di Napoli: una strategia progettuale tra via Duomo e vico Sedil Capuano

New stratifications for the Ancient City of Naples: a design strategy between via Duomo and vico Sedil Capuano

FERRUCCIO IZZO, MARIANNA ASCOLESE, SALVATORE PESARINO

Università di Napoli Federico II

Abstract

L'originario impianto urbano di Napoli in numerosi punti si altera definendo vuoti che delimitano monumenti e luoghi civici. Questa condizione è quella che caratterizza la regio thermenis che individua le insulae della zona orientale, tra via Duomo e via San Nicola dei Caserti, luogo che accoglie l'area oggetto di ricerca costituita dall'insula doppia dei Mannesi, l'insula semplice del Pio Monte della Misericordia e quella tra Sedil Capuano e Forcella.

L'area, definita dal piano regolatore generale dall'ambito n.24, è soggetta a tutela e valorizzazione dei resti archeologici e prescrive la realizzazione di un parco archeologico demolendo il grande edificio in cemento armato frutto della speculazione edilizia degli anni '50-'60. La sperimentazione progettuale indaga l'ipotesi di preservare l'edificio, proponendo nuove linee guida per lo sviluppo dell'area: partire da ciò che resta per rigenerare, mediante pochi interventi controllati, una parte specifica del palinsesto della città.

The original urban structure of Naples has been altered by voids that delimit monuments and civic places. This condition characterizes the regio thermenis: the insulae of the eastern area, between via Duomo and via San Nicola dei Caserti. This place hosts the case-study area consisting of Mannesi double insula, Pio Monte della Misericordia single insula and the last one between Sedil Capuano and Forcella.

The site, defined by the general urban plan by the area n.24, is subject to the protection and enhancement of archaeological remains and prescribes the construction of an archaeological park demolishing the concrete building resulting from the building speculation of the 1950s/60s. The design research investigates the possibility of conserving the building, proposing new guidelines for the development of the area. What remains of the stratified city represents the starting point to regenerate, through a few controlled interventions, a specific part of the city 'palinsesto'.

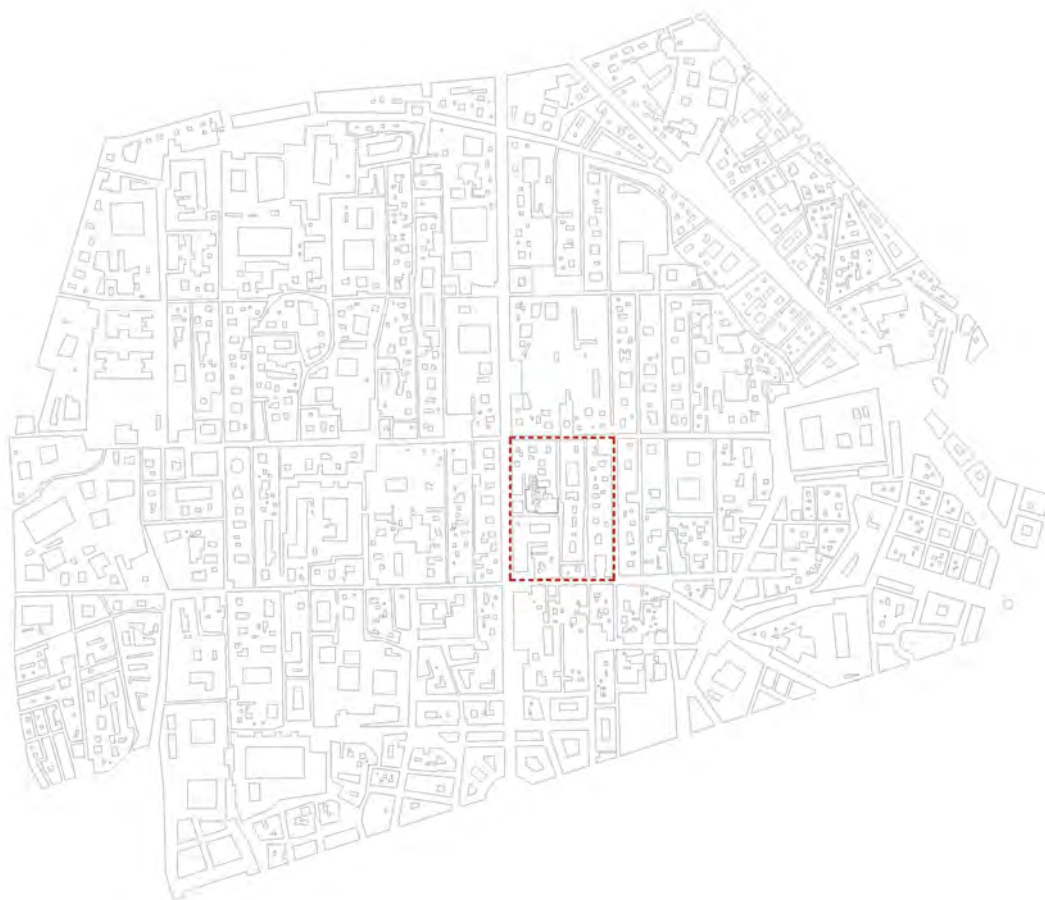
Keywords

Rigenerazione, trasformazione, Centro Antico.

Regeneration, transformation, Ancient City.

Introduzione. Il Centro Antico di Napoli: permanenze, variazioni e alterazioni

La città antica di Napoli è oggetto di numerose ricerche che continuano ad investigarne aspetti, a cercare specificità, ad individuare quelle condizioni permanenti nella consistenza di questa parte di città che evolvendosi rimane sempre uguale a sé stessa. Le forme e le condizioni del centro antico sono dettate da geometrie e misure precise e si sono adattate nel corso del tempo a cambiamenti e latenze smussando ed alterando segni ancora leggibili nelle tracce



1: Il Centro Antico di Napoli.

definite dai cardì e dai decumani che disegnano *insulae* uguali ma al tempo stesso diverse l'una dall'altra.

Gli spazi costruiti e aperti di questo denso tessuto sono tenuti insieme da un legame tanto specifico quanto ricorsivo negli eventi e nelle trasformazioni determinando un rapporto univoco tra lo spazio architettonico e i suoi abitanti. Questa condizione si tramanda nel tempo e nello spazio e si declina di volta in volta in precise condizioni urbane: nella trasformazione di un palazzo, nell'accorpamento di un'*insula*, nello sventramento di una strada, nell'aggiunta di una stanza e nella liberazione di uno slargo. Eccezioni che dialogano con la regola e che provano a definire un nuovo stato delle cose e un rinnovato equilibrio.

Una lettura attenta e sensibile delle realtà fisica ci mostra con chiarezza le variazioni di quel sistema apparentemente rigido della struttura viaria: la irregolarità delle strade, gli arretramenti degli edifici, le variazioni dei conventi, gli accostamenti delle corti ad altri spazi aperti. Tutta questa complessità, percepibile nell'attraversamento e nell'esperienza dello spazio, emerge come una nuova regola della città antica dove il tessuto costruito e lo spazio vuoto si confrontano e si regolano in un possibile processo di evoluzione.

I processi di costruzione e demolizione, le continue sovrapposizioni, crescite e alterazioni, hanno indotto una città verticale fatta di strati, sedimentati e impregnati nella memoria e nella struttura fisica dei palazzi, delle chiese, dei conventi, delle corti, degli slarghi e delle strade. Queste stratificazioni diventano nel caso specifico di Napoli, come scrive Augé, «una sorta di

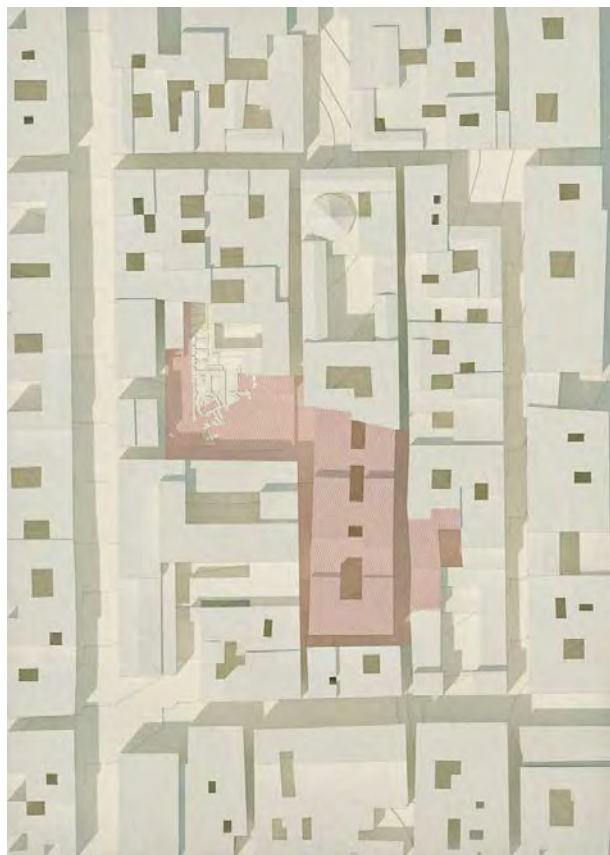
cantiere nel quale si redigeva l'inventario dei miti e degli oggetti perduti, si elaboravano teorie interpretative, sequenze storiche ed episodi mitici. Ma era un autentico cantiere. In altri termini, la sua ragion d'essere era l'avvenire, per quanto incerto» [Augé 2004, 15].

In questo ordine complesso si riconoscono le variazioni e le permanenze di ciò che resta. Se le prime vengono inglobate in quel nuovo equilibrio necessario per continuare a leggere il passato, le permanenze divengono quella materia operante in senso attivo nel tessuto storico, riferimenti e continui rimandi per il progetto del nuovo, citando Rossi, degli *elementi propulsori* [Rossi 1966, 53], dato fondamentale per continuare la città.

In questa millenaria diatriba tra ciò che resta e quello che evolve, caratterizzante numerose città storiche, l'intervento di architettura contemporanea sembra divenire uno strumento di inclusione e, allo stesso tempo, di esclusione, di scelta sensibile e operativa, azione indispensabile per pensare ancora la stessa città del passato come contemporanea, ovvero operazione necessaria a restituire alle città di oggi il senso di urbanità implicito in quelle del passato e per mettere in moto un nuovo processo di rigenerazione e ripensamento dei luoghi urbani.

All'interno di un laboratorio di tesi di laurea magistrale in Progettazione Architettonica ed Urbana è stata avviata una ricerca e una sperimentazione progettuale per provare ad indagare quei fenomeni urbani essenziali per restituire alla città e ai suoi cittadini nuove forme da abitare capaci di innescare dei processi migliorativi di rigenerazione e riattivazione di spazi del centro antico di Napoli.

1. Da via Duomo a vico Carbonari: lettura di uno spazio urbano



2: L'area di progetto.

L'impianto greco-romano del centro antico, costituito da *plâteai* e *stenopoi* (rispettivamente i decumani e i cardini romani), forma una maglia regolare con puntuali e specifiche eccezioni inglobando nella fitta trama delle *insulae* lo spazio collettivo, definendo così una nuova regola. La *regio thermensis*, tra via Duomo e via San Nicola dei Caserti, si identifica come una di queste eccezioni ed è divenuta il tema da indagare attraverso il progetto. Quest'area accoglie numerosi rinvenimenti archeologici che sono stati interpretati come i resti di un vasto complesso termale che avrebbe dato il nome alla regione. Come scrive Bartolomeo Capasso «L'acqua corrente adutata in gran copia nella regione dei Caserti, e le amplissime ruine che vi si notarono, fanno meritatamente (...) riconoscere in quel luogo un'antica e grandiosa Terma» [Capasso 1987, 53]. Infatti proprio in Vico Mannesi, al di sotto di case private e di una chiesa crollata nel 1943, è stata ritrovata una parte del complesso termale che rappresenta un importante documento della *Neapolis* greco-romana.

L'*insula* doppia, oggi tagliata trasversalmente dal vico Mannesi che permette una immediata connessione tra il *Cardo Maior* e vico Zuroli,

assieme all'*insula* semplice appartenente al Pio Monte della Misericordia e all'altra *insula* semplice che fa riferimento a Sedil Capuano e Forcella, delimitano l'area di studio.

La rilettura e il confronto della storia del sito mettono in luce lo sviluppo e le trasformazioni urbane, particolarmente rilevante è l'ampliamento di via Duomo nel 1868 e di via Vicaria Vecchia e vico Zite agli inizi del '900. Questa nuova configurazione urbana segna una cesura - fisica e immateriale - tra la parte est e quella ovest del centro antico, sottolineata tanto dagli eventi bellici che hanno determinato la distruzione di numerosi edifici poi ricostruiti, quanto nelle tracce più sommesse del tessuto viario che a causa di adattamenti e accorpamenti riporta un vicolo cieco all'altezza di via Vicaria Vecchia come probabile testimonianza di un vecchio cardine, o tracce di archi in pietra come parte di vecchi corpi di fabbrica. L'azione del tempo, attraverso stratificazioni, scavi e rivelazioni, sembra aver condotto un processo di frammentazione e di disomogeneità dell'antico sistema fondativo che mette in luce chiare condizioni di variazione e di alterazione, alcune volte in maniera visibile e concreta, altre in modo impercettibile e intangibile.

Manomissioni, demolizioni ed eccezioni rappresentano le tracce che testimoniano e raccontano un processo di stratificazione non particolarmente valorizzato dalle prescrizioni dell'attuale piano urbanistico. La variante al piano regolatore generale, infatti, individua l'ambito n°24 relativo a San Carminiello ai Mannesi come un'area soggetta a tutela e valorizzazione dei resti archeologici, in cui si prescrive la demolizione di alcuni edifici degli anni '50/'60 per realizzare un nuovo parco archeologico.

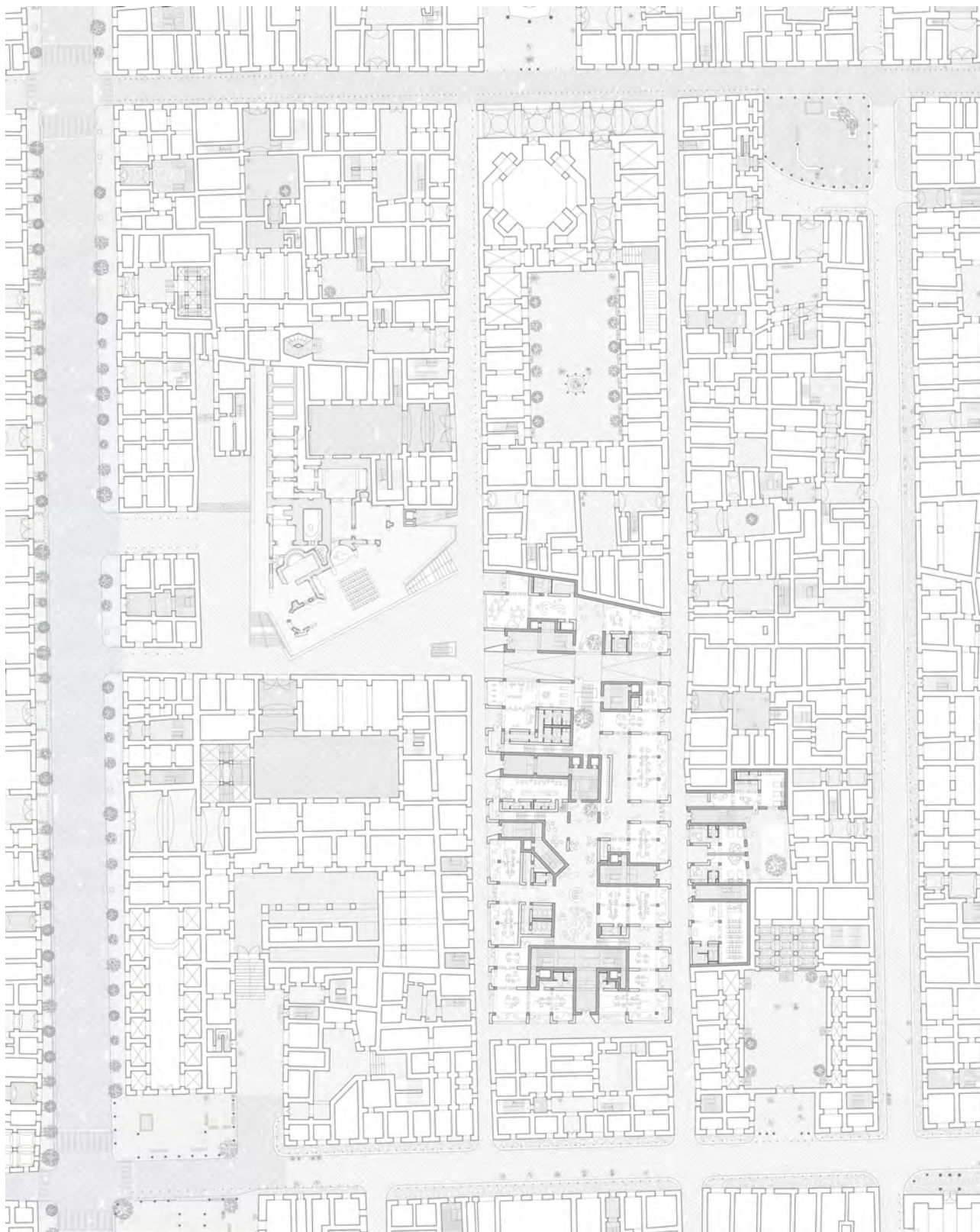
L'attento e sensibile studio del contesto, invece, ha fatto emergere questioni prioritarie d'intervento, provando a intendere ciò che resta come un'opportunità per fornire nuove linee guida di sviluppo dell'area. L'intento della ricerca è stato, quindi, quello di provare a restituire a questa parte del centro antico, attraverso pochi interventi controllati, una spinta propulsiva e la definizione di una nuova condizione di urbanità, superando così una situazione compromessa da non curanza e disinteresse.

2. Nuove forme di abitare il Centro Antico

Il progetto, ponendosi con un atteggiamento dialettico nei confronti della realtà fisica, frutto dell'azione del tempo e dell'uomo, riconosce in questo frammento urbano un patrimonio capace di offrire nuove potenzialità, grazie ad un'azione misurata ed appropriata del nuovo, alla vita collettiva e urbana.

La strategia d'intervento ha provato a delineare nuove forme di abitare, pubblico, privato e collettivo per il centro antico di Napoli. La definizione di una nuova piazza urbana per ricucire la frattura tra archeologia e architettura, e la riattivazione e rigenerazione degli edifici in cemento armato che ne definiscono il fronte est divengono l'occasione per avviare un processo di trasformazione in quella continua e necessaria stratificazione.

In particolare, gli edifici in cemento armato esistenti hanno rappresentato una opportunità per immaginare una azione più sostenibile e operativa. Intesi come un palinsesto nel palinsesto e, quindi, come elementi, a cui poter sovrapporre un nuovo *strato* per definire nuovi spazi per l'abitare e al contempo un rinnovato rapporto di continuità con il tracciato stradale, sono divenuti la materia di una nuova e possibile forma di mediazione tra l'architettura contemporanea e la città antica.



3: La nuova piazza di Carminiello ai Mannesi e gli spazi di co-working.

Questo ha aperto la strada a riflessioni più profonde di conciliazione tra intervento contemporaneo e costruito preesistente che, per quanto apporti un'innovazione nel contesto in cui va ad inserirsi, dovrebbe sempre, come scrive Francesco Venezia, «dissipare progressivamente l'aliquota di novità, facendo rifluire quel nostro prodotto nell'alveo degli edifici *di sempre*» [Venezia 2011, 32].

A partire da una accurata conoscenza del centro antico di Napoli, esplicitata attraverso analisi, immagini, disegni e modelli in scala, è stato possibile indagare e approfondire la possibilità di costruire spazi in grado di generare nuovi valori per la città: una cultura dell'abitare per la collettività.

3. La nuova piazza di Carminiello ai Mannesi e nuove case per il Centro Antico

La parte a nord dell'*insula* doppia dei Mannesi, fino all'800 caratterizzata da un edificato compatto, viene compromessa con le trasformazioni ottocentesche e con i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Paul Arthur nel 1983 [Arthur 1994], guidando uno scavo tra i resti della chiesa di Santa Maria del Carmine ai Mannesi, crollata nel 1943, porta alla scoperta di resti archeologici di età imperiale. Questi ultimi non verranno mai inclusi nel tessuto urbano, mostrandosi come un grande vuoto irrisolto e frammentato del centro antico.

Questo vuoto, sedimentatosi tra le rovine e la cortina di palazzi, appare come uno spazio mai assorbito dalla città e dalla comunità e sottolinea la necessità di definire un nuovo spazio pubblico e collettivo. La necessità di configurare un luogo dello stare per la collettività e di restituire un nuovo valore simbolico al tema della memoria, insito nelle rovine, viene enfatizzata nel progetto di architettura.

L'abbattimento dell'alto muro che delimita l'area intorno al complesso archeologico e la previsione di elementi di connessione tra il livello della strada e quello degli scavi, ha consentito



4: La nuova piazza di Carminiello ai Mannesi, il ristorante ipogeo e gli edifici di case.

di ridefinire i margini dell'invaso e di restituire uno spazio pubblico aperto alla comunità. La demolizione del muro ha innescato, infatti, riflessioni sulla nuova immagine da conferire a questa zona del tessuto urbano, mediante giaciture che assecondano l'andamento del complesso archeologico e che determinano diversi punti di osservazione per evocare il valore storico del sito.

Il risultato è un luogo geometricamente definito in cui l'architettura dei bordi risulta determinante rispetto alla configurazione della forma e alla giacitura della piazza che sembra assumere così una rinata centralità e un nuovo ruolo all'interno della struttura urbana. Lo spazio pubblico è indagato in quanto spazio civico per eccellenza, luogo per la vita collettiva e per la comunità. La costruzione di un nuovo solaio alla quota della strada, definendo la nuova piazza di Carminiello ai Mannesi, ha rappresentato l'occasione per ragionare sui margini della parte posta alla quota più bassa: un nuovo sistema di scale segna l'ingresso a uno spazio ipogeo dove un piccolo ristorante definito da una sequenza di stanze, si apre sulla piazza moltiplicandone gli usi e le attività.

L'area del complesso archeologico è circondata ad est da numerosi palazzi eterogenei per età di costruzione e per consistenza fisica. Tra questi si ritrovano lungo vico Zuroli un grande edificio in cemento armato, frutto della ricostruzione degli anni '60, e su vico Carbonari un edificio degli anni '50, entrambi caratterizzati da una scarsa qualità architettonica, poca permeabilità dei piani terra e, quindi, assenza di interazione con la strada, nonché bassa efficienza energetica. Pur riscontrando numerose criticità, si è tentato di perseguire l'idea di non demolire, come previsto dal piano regolatore, bensì provare ad intervenire mediante azioni mirate e controllate per innescare un nuovo sistema di rigenerazione urbana.

Una accurata indagine dell'esistente attraverso rilievi fotografici e ridisegni ha messo in evidenza discontinuità e variazioni che sono divenute materiale per il progetto. La giacitura di questi palazzi ha determinato un'alterazione dell'*insula* rispetto alle dimensioni originarie, arretrandosi e interrompendo così la continuità del filo stradale. Questa condizione si è tradotta, nel progetto, in un'occasione per riconfigurare l'*insula* e i margini dei *cardines* della città antica attraverso l'aggiunta di una nuova facciata abitata.

Attraverso piccoli mutamenti degli spazi interni, lasciando inalterati gli elementi strutturali e i nuclei preesistenti che ospitano gli elementi di risalita, ed insieme ad una demolizione controllata degli elementi non portanti, si è inteso rendere più permeabile il piano terra e migliorare la flessibilità e l'organizzazione interna mediante nuovi sistemi di connessione.

Questi spazi ospitano nuovi usi per il centro antico: ambienti di lavoro e di coworking al piano terra, diverse attività di supporto, ovvero condizioni in grado di includere nuovi modi di abitare gli spazi comuni e della collettività. I luoghi di lavoro si orientano e si proiettano sulle corti e sui patii, in stretta relazione con un sistema di strade interne che assicurano una concatenazione ed una completa circolazione tra gli spazi.

L'inserimento della nuova facciata abitata, attraverso l'aggiunta di una campata, diviene il modo per ripensare l'articolazione degli spazi interni. Le nuove case sono state immaginate con un sistema di spazi aperti, logge e balconi, che aumentano la qualità delle stanze, prima anguste e buie, e permettono allo stesso tempo di garantire spazi flessibili e adattabili a diverse condizioni della zona giorno, delle vere e proprie stanze soglia tra la casa e la città. Agli ultimi piani il sistema di aperture diviene più continuo: la facciata assume un ritmo più aperto e arioso, così che le logge, elementi di mediazione tra l'interno e l'esterno, divengono dispositivi di continuità e ibridazione tra la sfera domestica e quella civica. Le aggiunte sono segnate sempre da passaggi e spazi di transizione che sottolineano ciò che è nuovo e ciò che si riconfigura al di sotto della struttura intelaiata preesistente.

Dal punto di vista urbano l'apertura di una nuova strada, che prosegue vico Mannesi al di sotto dell'edificio esistente, consente di collegare in maniera immediata la nuova piazza a vico Carbonari. Così come il ripensamento dei nuovi ingressi domestici definisce un nuovo sistema di passaggi e spazi soglia. Il progetto, quindi, intende costruire nuove relazioni all'interno di un sistema esistente provando a donare alla città spazi collettivi e privati più adeguati alla vita contemporanea ed a determinare un incremento della qualità urbana e ambientale.

Conclusioni – Imparare dalla città antica

Questa esperienza di ricerca è divenuta una occasione per indagare e sperimentare ancora il progetto nella città antica. Napoli per la sua unicità, determinata dalla consistenza delle stratificazioni e delle alterazioni, continua ad essere un luogo di stimoli e suggestioni ma, al tempo stesso, suggerisce la necessità di continuare a pensare anche i frammenti più antichi come un cantiere attivo per ricercare forme da abitare adeguate all'uomo del nostro tempo.

In questa condizione comune a molte città storiche, il costruire sul costruito, l'operare sull'esistente, la modificazione dei luoghi come continuo confronto con il contesto, divengono i valori che esprimono il *modus operandi* proprio dell'architetto che riconosce, nel vasto e complesso accumulo della città contemporanea, i materiali per costruire nuove forme che si adattano alla vita dei luoghi. Attraverso, quindi, la continua stratificazione, molte volte inconsapevole, che caratterizza la città esistente, si prova a definire un equilibrio nuovo, dinamico e crescente che si adatta a condizioni esterne ed interne ai manufatti stessi.

Le stratificazioni urbane sono spesso legate tanto a fenomeni visibili, la materia fisica delle opere costruite, quanto ad una sfera intangibile che si traduce nella storia, nella cultura, nella memoria, nei miti e nelle tradizioni che divengono una parte consistente degli edifici e definiscono quella particolare qualità dei luoghi tipica degli antichi ambienti urbani. Entrambe le forme di stratificazione – materiale e immateriale – si basano essenzialmente sul tempo che influenza inevitabilmente il pensiero, il senso e la vita del progetto di architettura. Quel tempo che suggestiona e trascina la memoria, i ricordi che, come scrive Lévi-Strauss, «più che logorarli e seppellirli, ha costruito coi loro frammenti le solide fondamenta che procurano al mio procedere un equilibrio più stabile e contorni più chiari alla mia vista. Un ordine è stato sostituito con un altro» [Lévi-Strauss 1982, 42].



5: La piazza antistante il complesso archeologico, l'edificio su vico Zuroli e la zona giorno delle case.

Bibliografia

- ARTHUR, P., VECCHIO, G. (1985). *Il complesso di vico Carminiello ai Mannesi*, in *Napoli antica*, Napoli, Macchiaroli editore, pp. 213-225.
- ARTHUR, P. (1994). *Il complesso archeologico di Carminiello ai Mannesi, Napoli (scavi 1983-1984)*, Università di Lecce, Congedo Editore.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 15.
- CAPASSO, B. (1987). *Napoli greco-romana*, Napoli, Berisio, p. 53.
- FERRARO, I. (2017). *Atlante della città storica. Centro antico. Seconda edizione*, Napoli, Oikos edizioni.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1982). *Tristi Tropici*, Milano, Il Saggiatore, p. 42.
- NAPOLI, M. (1959). *Napoli greco-romana*, Napoli, Fiorentino.
- ROSSI, A. (1966). *L'Architettura della città*, Milano, Il Saggiatore, p. 53.
- VENEZIA, F. (2011). *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*, Milano, Mondadori Electa, p. 32.

Vucciria a Palermo: narrazioni contemporanee da Guttuso alla Street Art *Vucciria in Palermo: contemporary narratives from Guttuso to Street Art*

ROSARIO SCADUTO

Università di Palermo

Abstract

Piazza Caracciolo nella Vucciria a Palermo era una dei più antichi e un tempo floridi mercati della città. Purtroppo lo spopolamento prima e l'abbandono del mercato dopo ha determinato la decadenza dello stesso e della sua consistenza storica architettonica. La Vucciria, in età contemporanea, è stata ispiratrice di artisti, scrittori e registi, che come Guttuso, Sciascia, Taravella e Camilleri, l'hanno immortalata nelle loro opere. Un rinnovato interesse alla conservazione e valorizzazione dell'area oggi è pure espresso dalla Street Art, che si stratifica e mostra la continuità della vita nella città storica.

Piazza Caracciolo in the Vucciria in Palermo was one of the oldest and once thriving marketplaces of the city. Unfortunately, depopulation before and abandonment of the marketplace afterwards, led to the decline of the marketplace and its historical architectural consistency. The Vucciria, in contemporary times, was the inspiration of artists, writers and directors, like Guttuso, Sciascia, Taravella and Camilleri, who immortalized it in their works. Nowadays, a renewed interest for the preservation and valorisation of this area is also expressed by Street Art, that stratifies and shows the continuity of life in the historical city.

Keywords

Vucciria Palermo, conservazione, valorizzazione.

Vucciria Palermo, conservation, enhancement.

Introduzione

Nel Mandamento Castellammare è ubicato l'antico mercato della Vucciria, parte significativa del tessuto sociale, culturale e commerciale del centro storico della città di Palermo. Il mercato della Vucciria faceva parte del quartiere della Loggia. Il nome del mercato deriva dal francese 'Bocheria', 'Bocceria' e infine 'Vucciria', che era il nome, in epoca normanna, con il quale veniva chiamata l'area, appena fuori dalla città murata, nella quale avveniva il macello e la vendita della carne. La Vucciria, nel corso dei secoli, ha costituito il centro finanziario della capitale, il cuore pulsante della economia cittadina, luogo di concentrazione delle botteghe dei pannieri, banchi di cambio, notai e logge dei mercanti Pisani, Genovesi, Amalfitani e Catalani [Vesco 2015, 19]. Oltre alla vendita della carne alla Vucciria fu associata la vendita del pescato, ma alla fine del sec. XV, la macellazione fu trasferita in un'altra zona della città e ad essa fu sostituita la vendita delle verdure e frutta, e continuata quella del pesce. La Vucciria è caratterizzata, oltre che dal famoso mercato, oggi presente in forme molto più ridotte rispetto al passato, da architetture monumentali, quali chiese, oratori, monasteri e conventi, ma anche palazzi destinati ad abitazioni, architetture con usi particolari, come ex carceri, o l'ex Fonderia, scuole, resti dell'antiche logge e architetture anche modeste, che però con il tempo hanno assunto significato culturale, assieme agli assi viari e alle piazze, quasi tutte pavimentate con basole. In questo quartiere, sono pure ubicate

delle aree archeologiche, come quella posta vicino alla chiesa di S. Giorgio dei Genovesi (sec. XVI), con i resti (sec. XII) delle mura normanne e con le più antiche necropoli arabe, e quella posta vicino la via Castello S. Pietro e l'antico porto di Palermo, cioè la Cala. L'area di questo porto, oltre ad essere stata recentemente riqualificata, con la creazione di adeguati approdi per le barche da diporto, e di attività per la ristorazione, continua a svolgere la funzione di porto per i pescatori che abitano nella stessa Vucciria. Il mercato ha sempre avuto un ruolo importante nel mandamento, così come nella città, e dopo le trasformazioni della fine del sec. XVIII, le modifiche dei primi decenni del XIX, fino a quelle più consistenti della fine del XIX, ha sempre mantenuto la sua funzione [in generale sulla Vucciria: *La Vucciria* 2015].

1. La Vucciria nel quartiere della Loggia di Palermo

Il volto prestigioso della Vucciria è determinato dalla presenza di numerose chiese e oratori, molte delle quali gestite dall'Ordine dei Domenicani. Inoltre tante delle chiese sono pure parrocchie: S. Maria La Nova (sec. XVI), S. Domenico (sec. XVII- XVIII), S. Cita-S. Mamiliano (sec. XVII) e S. Antonio Abate (sec. XIII). Alle chiese appena citate si aggiungono altre architettura religiose come, ad esempio, la chiesa di S. Giorgio dei Genovesi (sec. XVI), S. Maria in Valverde e i resti del monastero (sec. XVII), S. Sebastiano (sec. XVI- XVII), S. Eulalia dei Catalani (secc. XV-XVII), oggi sede dell'Istituto di cultura spagnola "Cervantes", e i resti della chiesa di S. Eligio (sec. XVIII), protettore degli orafi e argentieri, che nell'area esercitavano la loro attività. Alle architetture religiose si associano le architetture civili. Alcune di esse hanno mutato l'uso come nel caso del palazzo Requesens-Niscemi, oggi adibito a Scuola media 'Rita Atria'. Altri edifici rilevanti sono il palazzo Pantelleria, posto su piazza Meli e i palazzi Rammacca e di Mazzarino (in atto in restauro) ubicati a piazza del Garraffello. Il quartiere della Loggia, con la Vucciria, era famoso per l'esistenza di alcune 'nazioni', cioè comunità di mercanti presenti a Palermo come i Catalani con la loro chiesa dedicata a S. Eulalia, gli Amalfitani, Pisani, Lucchesi e i Genovesi, che costruirono la loro chiesa a ridosso del Castellammare e delle mura normanne. Ma anche le corporazioni contribuirono ad arricchire la Vucciria, si pensi ai citati orafi e argentieri, agli aromataria-farmacisti con la chiesa di Sant'Andrea. Negli anni ottanta del sec. XX, le architetture civili e religiose, incastonate fra le abitazioni e attività commerciali, legate da piazze e vie, hanno visto progredire il loro degrado, dovuto allo spopolamento prima e l'abbandono dopo del mercato, attestando il declino della Vucciria e il crescente malessere sociale, economico e culturale dell'area. Segno di questo decadimento è manifestato anche da edifici allo stato di rudere o edifici pericolanti, come quelli esistenti nella piazza Garraffello. Degrado diffuso accentuato da nuove mode che vedono piazza Caracciolo e Garraffello mete, nelle ore serali e notturne, di numerosi frequentatori, soprattutto giovani, che creano una eccessiva concentrazione di persone. Negli anni, molte delle botteghe della Vucciria hanno chiuso i battenti, mentre recentemente alcune, soprattutto di generi alimentari, sono state convertite alla vendita di cibo di strada. In questo modo la Vucciria di giorno si trasforma anche in un luogo dove è possibile gustare pietanze della tipica cucina di Palermo. Pertanto l'antico mercato è oggi meta sia di turisti che di fruitori palermitani, ma come prima accennato, dalla sera in poi, il caos e i rumori causati dalla folla apportano grave disturbo alla vita dei residenti, appartenenti a vari ceti sociali. Nel mercato questa condizione determina una difficile convivenza fra la bellezza stratificata, con edifici e spazi, anche recentemente restaurati e il caos ingestibile e senza regole, che danneggia i residenti, molti dei quali hanno deciso di abbandonare il quartiere.



1: La Vucciria, di Renato Guttuso, 1974, palazzo Steri, sede del Rettorato di Palermo, olio su tela, cm 300x300 (Rosario Scaduto 2018).

2. Dalla Vucciria di Guttuso alla Street Art

Eppure la Vucciria non è stata solo luogo di degrado, c'è stato un tempo in cui il mercato e l'intero quartiere era vissuto da tanta gente, un luogo magico che attraeva e suggestionava. Renato Guttuso ne colse l'essenza nella sua celebre opera *La Vucciria*, del 1974 [Guttuso 1975], oggi esposta nel palazzo Chiaramonte, detto Steri, sede dell'Ateneo di Palermo.

Il quadro fu dipinto nello studio che l'artista aveva a Velate, sopra Varese. Il figlio adottivo Fabio Carapezza Guttuso ricorda «che l'opera richiese a tutti noi un grande sforzo organizzativo per garantire il frenetico via vai di verdura, frutta, ortaggi, pesci. La maggior parte della merce non poteva, infatti, essere reperita nei mercati lombardi, Guttuso non vi avrebbe ritrovato i colori e i profumi isolani, indispensabili a risvegliargli la memoria» [Carapezza Guttuso 2009, 152]. Nell'opera Guttuso fa riemergere i suoi ricordi giovanili quando veniva da Bagheria a studiare a Palermo, e frequentava anche la Vucciria. Il quadro rappresenta la vita del mercato più famoso di Palermo, con i suoi colori, odori e suoni, come pure la morte. Infatti Guttuso dichiara che la Vucciria è «una grande natura morta con in mezzo un cunicolo nel quale la gente scorre e s'incontra» [Carapezza Guttuso 2007, 28; Brandi 1983, 5].



2: Renato Guttuso 'Alla Vucciria mentre tiene un comizio per le elezioni del Consiglio Comunale, Palermo, 1975', in CARAPEZZA GUTTUSO, (2009), pp. 188-189.

Guttuso con il mercato della Vucciria aveva un rapporto speciale, dimostrato anche dal fatto che quando si candidò, assieme a Leonardo Sciascia, al Consiglio Comunale di Palermo, lo scelse quale luogo dei suoi comizi elettorali, come attestano sia fotografie, che dipinti, come, ad esempio, quello intitolato *Comizio di quartiere*, del 1975. Nel 2008, Andrea Camilleri alla Vucciria ha dedicato un suo breve racconto d'amore ambientato ai tempi dell'Inquisizione a Palermo. Il mercato diventa il luogo dove possono accadere cose magiche, da biasimare o da raccontare: «era luogo che apriva la fantasia. Perch'era un luogo dov'erano possibili avvenimenti impossibili altrove» [Camilleri 2015, 15]. Camilleri ricordava di avere vissuto il mercato della Vucciria quando studiava a Palermo [Camilleri 2007, 47], e come il mercato fosse vivo e stimolante. Al racconto di Camilleri si aggiunge, nello stesso libro, la genesi del quadro di Guttuso, scritta dal figlio, e come quest'opera fu da Guttuso donata all'Ateneo di Palermo, con l'obbligo di creare borse di studio per giovani volenterosi. Fu questo un modo per anche legare il palazzo dello Steri, sede dell'Ateneo di Palermo e luogo dove oggi si mostra *La Vucciria*, alla piazza Caracciolo del famoso mercato. Infatti fu l'illuminato viceré di Sicilia Domenico Caracciolo ad abolire, nel 1782, il tribunale dell'Inquisizione che aveva sede nello Steri, e a sistemare il mercato da cui prese il nome.



3: Croce Taravella, Piazza Caracciolo 2 PA, 2011, olio su tela, cm 143x115.

Ultimamente, in alcune sue opere, il pittore Croce Taravella ha ritratto il mercato nell'attuale stato. In continuità con l'opera di Guttuso, i lavori di Taravella, raccolgono l'insieme del mercato, con le architetture, le botteghe e le persone. Anche le opere dedicate alla Vucciria da Taravella però comunicano una convivenza fra vitalità e decadimento. Infatti l'arte di Taravella, complessa e ricca di sperimentazioni, coglie la condizione del mercato oggi, arrivando a documentare, ad esempio, i ponteggi collocati negli edifici, che potrebbero essere puntelli per sostenere o ponteggi di edifici in restauro. Proprio alla seconda ipotesi si associa l'impegno di Taravella per la Vucciria, quando alla fine degli anni ottanta del sec. XX, tramite l'associazione ArteContemporanea, promuove mostre di artisti come Kounellis e Beuys a Palermo. Sempre alla Vucciria Taravella fonda un'altra associazione dove coinvolge giovani artisti per un più ampio progetto di riqualificazione dell'area [www.croce taravella art.com]. Un rinnovato interesse alla conservazione e valorizzazione della Vucciria è scaturito anche dai recenti lavori di manutenzione e integrazione delle antiche pavimentazioni delle piazze e delle vie, costituite dalle basole di Billiemi, provenienti dalle vicine cave. A questi lavori si aggiungono quelli che hanno interessato edifici inseriti anche in itinerari di visita, come gli oratori con le decorazioni di Giacomo Serpotta «il più grande

scultore del Settecento», come scrive Brandi [Brandi 2003, 22]. Di fatto, oggi, alla Vucciria convivono i «recenti restauri, varati a seguito dell’emanazione del P.P.E., nel 1993, e rovine ancora incombenti fin dall’ultima guerra» [Prescia 2015, 59]. Assieme a questi lavori, associazioni di residenti della Vucciria promuovono attività culturali e di animazione avendo come obiettivo l’inclusività, dove la comunità locale interagisce con i numerosi turisti che visitano il mercato, convertito anche a nuove funzioni. In atto si constata una lenta inversione di marcia, e la tendenza a coinvolgere sempre di più i residenti, le istituzioni pubbliche come Comune, Scuole ecc, quelle religiose con le parrocchie e i conventi, e le associazioni nelle scelte per migliorare la vita dell’area. Il dialogo coinvolge necessariamente pure i negozianti e i laboratori di artigiani, che riconoscono nell’area una forte attrattività legata al passato, come pure al futuro. Assieme a queste attività si sviluppa la promozione di installazioni realizzate da giovani artisti, così come di pitture, alcune delle quali realizzate nelle saracinesche metalliche delle attività commerciali. Le tante opere plurali di Street Art che interessano la Vucciria partecipano di un unico filo che lega le diverse piazze e le vie di attraversamento dell’antico tessuto urbano. Della maggior parte di queste opere è noto l’autore in quanto dichiarato in un’apposita didascalia e QRcode. A Palermo, in generale, la Street Art è un’arte giovane, anche se già molti quartieri del centro storico, come l’Albergheria, Ballarò, Cala e Vucciria, hanno opere di grande significato ed impatto visivo. Elisabetta Di Stefano ci ricorda che «i dipinti murali pubblici funzionano come una strategia artificiosa dello spazio pubblico sia a livello superficiale che a livello profondo. Per quanto riguarda il primo, viene prodotto un semplice effetto decorativo; mentre il secondo, avviando progetti che richiedono il coordinamento di diverse competenze, produce una trasformazione più radicale. Quest’ultima nozione di artificio è più significativa della prima perché esprime meglio il valore educativo dell’arte e della sua capacità di produrre miglioramento non solo delle aree urbane -rese esteticamente più godibili- ma anche della qualità della vita dei loro abitanti» [Di Stefano 2019, 121]. Se la Street Art è un atto compiuto alla luce del sole, quasi sempre condiviso e autorizzato, invece i writers, per lo più, agiscono di nascosto e senza rispetto delle superfici e degli elementi architettonici che vanno a coprire o meglio imbrattare. Essi pensano che la loro creazione possa sostituire quella degli altri, e essere espressa su superfici che già sono opere d’arte, in quanto lavorate dal «tempo grande scultore», come afferma Yourcenar [Yourcenar 1985]. Le superfici stratificate dei centri storici sono portatrici di valori, trasmettono il senso della continuità, perché sono materia segnata dal tempo, che dal passato si proietta al futuro. In generale, ma di più per quanto appena detto, nei centri storici l’opera dei writers e degli Street Art va regolamentata, per evitare deturpamenti sanzionati dalle norme di tutela [Codice dei BB. CC. e del Paesaggio, d.lgs. n. 42/2004, art. 20, c. 1]. Nel mese di maggio del 2020, ad esempio, l’artista Salvatore Benintende-Tvboy ha incollato sul muro che chiude un portale della chiesa di S. Maria dei Miracoli di Palermo (sec. XVI), un’opera raffigurante Giovanni Falcone. L’artista non si è curato del valore dell’edificio, e ha dichiarato, con orgoglio, di avere così operato in ricordo del sacrificio di Falcone. Invece, a poche centinaia di metri, alla Cala, i due artisti Rosk&Loste hanno realizzato, dopo i dovuti permessi, il grande murales posto su una parete dell’Istituto Nautico (sec. XX), che riproduce la famosa foto di Tony Gentile, con Falcone e Borsellino in un momento di serenità. L’artista di Palermo Igor Scalisi Palminteri sulla Street Art afferma che occorre una sua pianificazione: occorre mettere insieme e fare dialogare le Amministrazioni comunali, la Soprintendenza per i BB.CC.AA., le Associazioni che operano nei quartieri, per individuare aree da assegnare agli artisti. In questo modo, continua Scalisi potremo immaginare l’arte di strada «come una pietra miliare insieme alle altre cose che

creano bellezza in un luogo» [Iidentitadiclio 2020]. Sempre Scalisi è autore di un'opera intitolata *La Santa morte*, che è esposta, dal 2018, su un tavolato che recinge l'area di un edificio in rovina alla Vucciria, con i resti dell'antica Loggia dei Catalani. Il luogo utilizzato da Scalisi è indicativo della sua sensibilità nei confronti della preesistenza e nello stesso tempo la forza della sua opera va oltre l'area dove è collocata e ne amplifica il senso di decadimento. L'obiettivo che si prefigge Scalisi è di denunciare lo stato di abbandono, per fare spazio alla rinascita, anche fisica di quell'edificio, oggi quasi del tutto crollato. In generale, penso che, sempre dopo le dovute autorizzazioni, si può arricchire uno spazio con l'aggiunta di nuove espressioni d'arte come quella di strada, anche realizzata soprattutto su pareti non qualificate o, ad esempio, sulle superfici delle saracinesche delle botteghe. Invece, su aree molto limitate dei prospetti dell'architettura storica, si possono fare realizzare opere di Street Art, su pannelli di legno o materiali idonei, distanziandoli, alcuni centimetri, dalle pareti dove devono essere fissati, per conservare gli intonaci retrostanti. In tal modo si aggiunge la possibilità di conservare gli intonaci stratificati e casomai potere anche sostituire le opere di Street Art, senza intaccare gli intonaci stessi.

3. La Vucciria ai tempi della pandemia

Recentemente il Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo, ha scelto la Vucciria quale luogo dove applicare una metodica sull'accessibilità culturale e fisica nei centri storici, attuando il progetto Interreg Italia-Malta, I-Access, *Implementing the accessibility to urban*



4: Igor Scalisi Palminteri, *La Santa Morte*, 2018, colori acrilici su tavole di legno, cm 300x200.

5: Vista laterale su piazza Caracciolo, con al centro a destra l'edificio con la trattoria Shangai ancora da restaurare (Rosario Scaduto, 2020).

historic center's use and knowledge, con resp. scient. Renata Prescia. Certamente il tema dell'accessibilità culturale e fisica oggi rappresenta un tema centrale per chi s'interessa di restauro del patrimonio ed è una sfida da accettare per migliorare la qualità della vita di tutti [Arengi 2000; Arengi, Pane 2016]. L'emergenza sanitaria dovuta alla pandemia da Covid-19, e purtroppo le prospettive future, impongono una aggiunta di precauzioni utili al suo contenimento, attraverso condotte che però non negano la conoscenza, e la fruizione del patrimonio, come distanziamento, uso delle mascherine e registro delle presenze. Il sovraffollamento notturno delle piazze Caracciolo e Garraffello non è accettabile e costituisce degrado, già senza emergenza sanitaria, immaginiamo adesso. La fruizione della Vucciria, con il suo patrimonio è fondamentale per la vita del mercato così come si è stratificato nei secoli e fino ai nostri giorni. Con la convivenza e la contaminazione fra culture (di questa non bisogna avere paura), di funzioni e nuove attività, è possibile sperimentare una continuità di vita della Vucciria. Dimostrano la validità della tesi enunciata il restauro di alcuni edifici di piazza Caracciolo e ad esempio, quello dove un tempo era la famosa trattoria Shangai. Tanto famosa da avere avuto come cliente lo stesso Guttuso, ed essere inserita pure in diversi film, come quelli di Roberta Torre. Una recente ricerca sulla conoscenza, fruizione e valorizzazione del centro storico di Palermo, anche da chi scrive coordinata, è stata l'occasione per progettare il restauro dell'edificio con la trattoria, per renderlo fruibile ai vari livelli e valorizzarlo. In questa ricerca utili sono risultate pure le riflessioni di Renata Picone [Picone 2004], per un corretto approccio al progetto di restauro e uso per quante più persone possibile. L'attento rilievo dell'edificio, e il desiderio di conservare e mescolare la memoria del passato con la vita odierna ha guidato il progetto, consentendo soluzioni che hanno massimizzato la permanenza e non negato l'aggiunta, espressa negli elementi che servono al superamento delle barriere architettoniche e in generale per il nuovo uso, che in questo caso mantiene in più piani la funzione di ristorante, aggiungendone altre a piano terra, e all'ultimo piano dell'edificio. Per la Vucciria si immagina un processo di cambiamento, già iniziato, grazie anche all'azione dell'Università, che cerca di intercettare i bisogni, educare e governare i processi, sempre nel dialogo di tutti gli interlocutori implicati [Pittaluga 2020, 502].

Conclusioni

Un rinnovato interesse per la Vucciria di Palermo è un processo che va sostenuto con azioni di restauro del patrimonio, per la sua fruizione ampliata e nella sicurezza sanitaria. All'impegno per conservare, vivendo la ricchezza delle stratificazioni dell'architettura, oggi si associa l'attività di sviluppo di nuove forme d'arte che aggiungono vita alla vita, incrementando la memoria collettiva e favorendo la permanenza. La continuità culturale espressa dalla Street Art, che si lega alla stratificata architettura, è certamente un segnale positivo, che indica un legame, non interrotto, fra passato, presente e futuro. Questo processo favorisce l'acquisizione di coscienza sul ruolo che la comunità svolge per la conservazione e per incrementare l'eredità culturale (Convenzione di Faro, 2005, sul valore del patrimonio culturale per la società), migliorando la qualità della vita di tutti, anche prospetticamente legandola alle generazioni che ci seguiranno, alle quale tutto il patrimonio, passato e recente, effettivamente appartiene.

Bibliografia

- ARENGHI, A. (2000). *Edifici storici, turismo, utenza ampliata. La gestione dell'accessibilità nelle città d'arte*, Como, Edizioni NewPress.
- ARENGHI, A., PANE, A. (2016). *L'aggiunta nel progetto di restauro per l'accessibilità del patrimonio culturale*, in «Techene. Journal of technology of the architecture and environment», n.12.
- BRANDI, C. (1983). *Guttuso*, Milano, Fabbri.
- BRANDI, C. (2003). *Sicilia mia*, Palermo, Sellerio.
- CAMILLERI, A. (2007). *La Vucciria*, Milano, Skira.
- CAMILLERI, A. (2015). in *Il quadro nero ovvero La Vucciria, il grande silenzio palermitano*, opera per musica e film di R. Andò e M. Betta, testo di A. Camilleri, ideazione e regia R. Andò, musica di M. Betta, Teatro Massimo di Palermo, stagione 2015, prima esecuzione assoluta: 7.2.2015.
- CARAPEZZA GUTTUSO, F. (2007). *Renato Guttuso, le radici segrete dell'immaginazione*, in *Renato Guttuso La potenza dell'immagine 1967/1987*, a cura di F. Carapezza Guttuso, D. Favatella Lo Cascio, Troina (EN), Città Aperta, pp. 19-36.
- CARAPEZZA GUTTUSO, F. (2009). *Renato Guttuso Biografia per immagini Biography through images*, Troina (Enna), Città Aperta.
- DI STEFANO, E. (2019). *Art in the street. Artification strategie for public space*, in *3rd International Conference an Environmental Design*, a cura di M. Bisson, Palermo, UnipaPress, pp. 121-126.
- GUTTUSO, R. (1975). *La Vucciria*, Arte Moderna Roma, feb.-mar-, con testo di Goffredo Parisi.
- PICONE, R. (2004). *Conservazione e accessibilità. Il superamento delle barriere architettoniche negli edifici e nei siti storici*, Napoli, Arte Tipografia.
- PITTALUGA, D. (2020). *La conservazione nel restauro: committenze e obiettivi di qualità*, in *Restauro, Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, coordinamento di S.F. Musso, M. Pretelli, Sezione 3.2 Esperienze, G. Mirabelli Roberti, R. Picone, Edizioni Quasar di S. Tognon Srl, Roma, pp. 496-508.
- La Vucciria tra rovine e restauri* (2015), a cura di R. Prescia, Palermo, Salvare Palermo.
- VESCO, M. (2015). *Il quartiere della Loggia da Ferrante Gonzaga a Domenico Caracciolo: tre secoli di progetto urbano nel cuore di Palermo*, in *La Vucciria tra rovine e restauri*, a cura di R. Prescia, Palermo, Salvare Palermo, pp. 19-30.
- YOURCENAR, M. (1983). *Le Temps ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard (Trad. it., 1985., G. Gugliemi, *Il tempo grande scultore*, Torino, Einaudi).

Sitografia

www.crocetaravellart.com

www.lidentitadiclio.com (2020), n. 4 del mese di giugno, periodico on line

La Cascina di Margherita d'Austria a L'Aquila, tra persistenza fisica e oblio: la trasformazione di un luogo urbano non 'riconosciuto'

Margaret of Austria's farmhouse in L'Aquila, between physical persistence and oblivion: the transformation of an 'unrecognized' urban place

CARLA BARTOLOMUCCI

Università dell'Aquila

Abstract

Nonostante la considerevole bibliografia su Margherita d'Austria e l'Abruzzo, scarse attenzioni sono dedicate alla sede dell'azienda agricola da lei fondata nel 1573 fuori le mura urbane. Eppure, fonti storiche descrivono la zona che ha conservato carattere agricolo fino al XX secolo. Gli edifici rimasti palesano l'antitesi tra straordinarie persistenze e gli effetti di un mancato riconoscimento, ma nulla rimane dello spazio esterno che caratterizzava il luogo di produzione e svago, su cui la città suburbana si è impiantata in modo caotico e privo di consapevolezza.

Despite the considerable bibliography on Margaret of Austria and her stays in Abruzzo, no attention seems to be given to the farm founded in 1573 outside the city walls. Historical documents describe this area which has retained its agricultural character until the 20th century. Today the buildings reveal the contrast between the extraordinary persistence and the effects of a lack of recognition. Nothing remains of the place that once characterized production and entertainment area, where the suburbs has now chaotically and unconsciously settled.

Keywords

Margherita d'Austria, Cascina, L'Aquila.

Margaret of Austria, Farmhouse, L'Aquila.

Introduzione

La presenza di Margherita d'Austria negli 'Stati Farnesiani d'Abruzzo' e nella città dell'Aquila è oggetto di una ricca bibliografia, dalle descrizioni coeve [De Marchi 1573; Massonio 1587] ai diversi studi sulla storia e le vicende che portarono la figlia di Carlo V a vivere in Abruzzo dal 1568 fino alla sua morte [Lefevre 1980; Mantini 2003].

Giovanissima vedova di Alessandro dei Medici, ella ereditò dalla casata fiorentina (non senza controversie) i feudi abruzzesi, che poi divennero dei Farnese in seguito al matrimonio con Ottavio nel 1538 [Sabatini 2003]. L'interesse di Margherita per questa terra si palesò nel 1562, quando dalle Fiandre ordinò un'ispezione nei luoghi ove poi si sarebbe stabilita¹, dapprima a Cittaducale nel 1569 ove Vignola fu incaricato di ristrutturare la sua residenza [Giraldi 2005], poi a L'Aquila nel 1572. In quell'anno Margherita fu nominata dal fratello Filippo II 'governatrice perpetua' della città, dopo una prima solenne visita nel 1569.

La descrizione della città a quel tempo «in un piacevol colle molto salutare» tra campagne «di grani et viti feconde ... et tutti i colli d'intorno» [Caprucci 1569] mostra le caratteristiche di una regione in cui i monti non erano motivo di isolamento come dovette apparire al cardinale

¹ *Visita dello Stato d'Abruzzo* (AS Parma, Inventari dell'Archivio Farnese); Lefevre 1986, p. 249.

Farnese, che biasimò la sua intenzione di andarsi 'a carcerare nelle montagne d'Abruzzo [Lefevre 1986, 248], bensì di prosperità e benessere. Oltre ad essere una zona strategica perché di frontiera, gli altopiani abruzzesi offrivano risorse preziose per l'allevamento poiché fornivano vastissimi pascoli estivi quando altrove la vegetazione inaridiva. L'importanza del territorio montano è provata dall'attività di ricognizione che Francesco De Marchi –architetto militare fedelissimo servitore di Margherita e noto per essere stato il primo scalatore del Gran Sasso nel 1573– avviò per il rilievo cartografico dell'area (tra Lazio e Abruzzo) ancora oggi definita 'montagne della Duchessa'. Egli descrisse l'erba di Campo Imperatore come «foltissima et ingrassa le pecore assai» confermando quanto Pico Fonticulano nel 1582 affermò sul «guadagno inestimabile» ricavato dai «monti d'oro» [Berardi 2005, 88]. L'arrivo di Margherita ebbe dunque un obiettivo politico ben preciso, legato a contenere il malcontento popolare per la privatizzazione dei pascoli demaniali montani e i conflitti tra città e contado [Colapietra 1983].

1. Persistenze materiali e immateriali di Margherita a L'Aquila

In questo quadro si colloca la presenza di Margherita in città, sulla cui magnificente accoglienza molto è stato scritto. Il suo arrivo comportò un fermento edilizio per realizzare una sede dignitosa, ma anche per sistemazioni urbane come l'ampliamento della fontana della Rivera e il progetto di lastricamento delle strade principali [Bologna 1997, 109; Colapietra 2003, 176]. Il clima culturale legato alla presenza della Governatrice è stato altrove evidenziato [Mantini 2008, 147], come pure le sue residenze in Abruzzo [Bertini 2012, 16].

È ben noto il luogo della sua dimora ufficiale, il palazzo fatto ristrutturare nel 1573 su progetto di Geronimo Pico Fonticulano che ancora oggi dà il nome alla piazza antistante, denominata semplicemente piazza del Palazzo. L'edificio «longo canne 32 e largo 20, con cento fenestre attorno» [Fonticulano 1582] ha una storia costruttiva molto complessa, essendo stato già residenza del Capitano, poi trasformato nel palazzo di Madama Margherita, ristrutturato nel XVIII secolo e divenuto Tribunale nel XIX, infine destinato a sede municipale e sottoposto a nuovi adattamenti [Leosini 1848, 102; Centofanti 2010].

Non altrettanto conosciuto è il sito ove Margherita fondò un'attività imprenditoriale e dove «volle formarsi un luogo di delizie suburbano, fuori la porta di Barete» [Rivera 1920, 311]. Eppure, nelle fonti coeve e negli scritti degli storici non mancano notizie sull'azienda agricola e gli acquisti per realizzarla; sorprende dunque che la zona, ben identificata nelle descrizioni, non sia stata oggetto di attenzione materiale.

Il luogo è descritto in occasione della visita che Ranuccio Farnese il 5 marzo 1586, dopo le esequie di Margherita, volle fare al «grande e vaghissimo giardino fuori la porta di Lavareto, già incominciato dalla Serenissima Madama». Costui «dopo l'aver per esso molte volte girato et invaghitosi dei begli ordini dei laghi, delle fontane, del bel Palazzo, et di diversi e molti animali che vi si vedono» rientrò in città passando per la porta della Rivera (quindi percorse l'area lungo il fiume) dove «con grande meraviglia vide la bellissima Fontana» da poco ampliata [Massonio 1587]. La Cascina, dunque, doveva essere ben più che una fattoria e occupare un'area molto estesa; oltre all'attività produttiva (documentata da diverse fonti) sembrerebbe essere tra i luoghi prediletti di Margherita; nel testamento del 3 gennaio 1586 ordinò che fossero pagati subito i debiti per la «fabbrica del palazzo di Ortona et per la *Cascina et Jardino dell'Aquila* [Lefevre 1980, 169].

2. La Cascina di Margherita: il luogo e la cronologia

I primi acquisti per realizzare l'azienda agricola iniziarono nel 1573, quando l'agente dei Farnese Nuccio Sirigatti comprò su incarico di Margherita 'terra prativa' nel territorio di Pile, lungo il fiume Aterno, insieme a bovini per allevamento e produzione di formaggi. L'attività doveva essere molto redditizia, dati i progressivi ampliamenti e le vendite di animali e prodotti caseari documentate negli anni successivi [Clementi 1997, 114].

Nel Catasto del 1576 il fondo registrava ventotto possedimenti, con un'estensione dall'ospedale di S. Spirito presso la porta di Barete al colle di Sant'Antonio (distanza di oltre 1 km) fino alle pendici del colle di Roio [Colapietra 1983, 58]. Tra il 1583 e il 1585 una nuova serie di acquisizioni ampliarono ancor più il territorio della Cascina, ove Margherita acquistò un «palazzino con cortile, stalle, colombaia e giardino murato con ... alberi, fontane, corsi d'acqua, peschiere presso le mura della città nel tenimento di Pile al luogo di *Casignano*» [Rivera 1920, 316]; il toponimo, di cui oggi non resta traccia, compare già in un Catasto del XV secolo². Nell'*Inventario dei beni e delle entrate di Sua Altezza Serenissima* risulta che Margherita aveva oltre 587 coppe di terreno (circa 37 ettari) nell'immediata periferia urbana³. Quest'area, presso l'accesso alla città da ovest (quindi da Roma e dalle 'terre farnesiane' tra Lazio e Abruzzo) «per i pochi anni della presenza di Madama, dovette trasformarsi in un paesaggio fiammingo» [Clementi 1997, 124].

Dopo la morte di Margherita, il consorte Ottavio Farnese dette istruzioni per vendere «con più vantaggio che si potrà» i possedimenti aquilani descritti come «vacche, giardino et terre» [Bertini 2012, 17]. La proprietà fu offerta in vendita a Marzio Colonna senza esito; quindi fu ceduta in affitto, per quote individuali, a diversi esponenti di facoltose famiglie locali quali Carli, Pica, Branconio [Mantini 2008, 150].

Nel 1596 il testamento di Scipione Bardi («uno dei più autorevoli agenti farnesiani») stabilì un lascito di 14 ducati l'anno per il servitore che si occupava della Cascina [Colapietra 1983, 65]. Dunque, questa rimase ai Farnese per oltre cinquanta anni; nel 1632 fu ceduta (per la somma di 11.600 ducati) a Biagio d'Alessandri, il quale nel 1634 vendette la tenuta a Giacomo Piovani, da cui fu trasferita alla famiglia Romanelli⁴. Nel 1756 la *Cascina* nel territorio di Pile risulta proprietà dei 'patrizi aquilani' Alessandro, Ottavio e Simone Romanelli; i terreni 'in più pezzi' sono destinati a prato e pascolo⁵.

Nel 1877 la proprietà della Cascina (stalla e fienile, più casa con 12 vani) presso la Madonna del Popolo risulta dei marchesi Cappelli, da cui la denominazione nelle mappe IGM del *casino* in località *Prati Cappelli*⁶.

È interessante rilevare che il toponimo Cascina risulta legato, tramite i medesimi proprietari, all'omonimo altipiano al confine tra Abruzzo e Lazio (tra le *Terre Farnesiane* di Borbona e Castel Sant'Angelo) caratterizzato ancora oggi da uso agricolo.

3. L'analisi del territorio attraverso la cartografia storica

La descrizione del territorio extramoenia, assente nelle prime raffigurazioni della città (pianta del 1575, gonfalone del 1579), appare in questo periodo; nella seconda mappa di Fonticulano (diffusa postuma nel 1600) l'unica area raffigurata è proprio quella a sud di porta Barete, dove si vede un'ampia zona agricola lungo il fiume con filari di alberi e coltivazioni, mulini e fontane.

² Archivio Civico Aquilano, Antico Catasto di Pile, in ASA.

³ AS Napoli, Carte Farnesiane, fascio 574 (da Clementi 1997, p. 119); Bertini 2012, p. 17.

⁴ Rivera 1920, p. 316. Atti del notaio Antonio Pandolfi (2 novembre 1632, 24 luglio 1634), in ASA.

⁵ ASA, Archivio Civico Aquilano, Catasto Onciario, vol. 1, ff. 16, 313, 420.

⁶ ASA, Catasto fabbricati, partite n. 532 e 135.

CARLA BARTOLOMUCCI

Lo stesso autore nella sua *Breve descrizione* della città aveva narrato che «fuor dalle mura è una gratiosa valle di bella prateria cinta d'alberi e irrigata da limpide e fresche sorgenti, oltre che dal fiume Aterno» [Fonticulano 1582, 57].

Tuttavia, non fu quella la prima rappresentazione del territorio fuori le mura; nella mappa dipinta da Ignazio Danti nelle Gallerie Vaticane (1581) e basata su un disegno che lo stesso Fonticulano aveva fornito [Riviera 1905, 116] si nota il contrasto tra la zona a sud della città, caratterizzata da filari ordinati di alberi, e la zona a nord incolta. Anche nella veduta di Salvatore Massonio del 1594 *Aquila Urbs occasum respiciens* la città è ritratta nei pressi della porta Barete [Spagnesi, Properzi 1972, 69], dov'erano i possedimenti di Margherita.

La vista da ovest sarà una costante per le raffigurazioni successive: nella pianta di Scipione Antonelli (1622) il territorio esterno alle mura è rappresentato con attenzione maggiore di quello urbano; qui, fuori la porta di Barete, appare la *Cascina del Ser.mo de Parma* (n. 87 in legenda) circondata da mura parallele alla cinta urtica (fig. 1a). L'edificio mostra un fronte a due piani con un corpo centrale sopraelevato; nel recinto si vede un secondo fabbricato con una torre. A lato, un ampio terreno agricolo si estende, seguendo il fiume e un piccolo lago, dall'*Ospitale* di Sant'Antonio fino a *S. Maria delle Grazie Mon. de Celestini* (n. 75) presso Coppito, i cui resti dominano ancora oggi la vasta piana che fu Grancia di Collemaggio.

Nelle mappe successive (De Rossi 1643; Blaeu 1680) è sempre raffigurata la zona coltivata lungo il fiume e, sul versante opposto, i percorsi di accesso alla città attraverso le porte di San Lorenzo e dei Branconio [Ruggiero Petrinani 1980, 32].

La mappa di Pacichelli, anch'essa postuma, ripropone gli stessi schemi delle precedenti in cui la città è vista da ovest [Pacichelli 1703, tav. 154]. Nonostante l'approssimazione del disegno, la Cascina in primo piano è disegnata con cura; l'edificio presenta un impianto quadrangolare a corte con torre centrale. All'interno del recinto, contrassegnato da una porta e un viale in asse, il secondo edificio mostra un fronte allungato e un corpo sopraelevato. Fuori, l'area prima sistemata da alberi e coltivazioni appare ora irregolare (fig. 1b).



1(a): Particolare della pianta di S. Antonelli (1622). La Cascina presso la porta di Barete è identificata in legenda al n. 87. All'interno del recinto si vedono due edifici; al di fuori il vastissimo territorio agricolo lungo il fiume.

1(b): Particolare della pianta di G.B. Pacichelli (1703). La Cascina non è citata in legenda ma è raffigurata qui con maggiore dettaglio; il territorio esterno al recinto appare disordinato e quasi incolto.

La mappa di Cassiano de Silva (1708) risulta analoga, ritraendo l'area murata della Cascina con minori dettagli [Del Pesco 2010, 74]. Può darsi che l'impianto agricolo fosse allora perduto; certo è che nella pianta topografica di Vandì (1753) il disegno extraurbano scompare del tutto, con le uniche eccezioni di Collemaggio e Santa Maria del Soccorso. La città sembra aver perso

la relazione con il territorio circostante e, all'interno, mostra le rovine e le perdite dovute al sisma di cinquanta anni prima.

La visione 'introversa' della città è ribadita nelle successive raffigurazioni, limitate al perimetro delle mura (Catalani 1826, Fabbri 1888); nonostante i rilievi cartografici militari (Di Carlo 1858) le mappe urbane escludono la descrizione dello spazio esterno, se non per puntuali eccezioni. Tra queste, la Stazione Ferroviaria - costruita al limite del territorio della Cascina - interrompe il rapporto con il fiume: il viale di collegamento alla città costeggia le mura attraversando l'area che nelle carte storiche appariva recintata. La planimetria del 1876 con il piano particellare di esproprio mostra i terreni di sedime della stazione già frazionati in diverse proprietà [Stockel 1981, 89].

La pianificazione urbana sembra ignorare il territorio fuori le mura fino a oltre la metà del Novecento, nonostante l'esistenza della Cascina risultasse ben nota. Quando nel 1842 tra i luoghi proposti per la realizzazione del Camposanto della città si ipotizzò l'area di Sant'Antonio, una perizia evidenziò che quella zona era inadatta perché ricca di acque «il che fa presumere che colà passino le sorgenti che conducono l'acqua nella sottoposta vicina Cascina», da cui la successiva indicazione della «nota cascina di Margherita d'Austria oggi sulla nuova Via Rocco Carabba» [Lopez 1996, 219]. Si accennò ad essa anche nella descrizione della città e i suoi monumenti nel 1848: «ognuno conosce che Margherita d'Austria profuse tesori per farvi una villa, nel locale propriamente detto la *Cascina*» [Signorini 1848, 99].

Tuttavia, nei PRG del 1917 e 1927-31 (pur definiti 'di ampliamento della città') le mura rappresentano il limite fisico della progettazione e lo sviluppo urbano avvenne negli spazi interni liberi; il territorio esterno è assente o appena accennato [Stockel 1981, 78].

Nella mappa del 1935 (Nanni) la città ha ormai saturato gli spazi interni alle mura; al di fuori appaiono diversi edifici ma nella zona di Pile è raffigurata solo la stazione ferroviaria. Nelle foto aeree del 1943 l'area della Cascina è ancora del tutto inedita, con filari di alberi e campi coltivati⁷ (fig. 2a).

Una planimetria catastale degli anni 1950-60 mostra nella zona indicata come *Cascina* alcuni corsi d'acqua (oggi scomparsi) e due piccoli bacini; si può supporre che permanesse l'uso agricolo o artigianale. La planimetria appare aggiornata da disegni successivi a matita, con alcuni edifici e le prime lottizzazioni⁸ (fig. 2b).

Le foto aeree del 1954 mostrano ancora l'area libera da costruzioni, mentre nelle successive riprese del 1984 la zona appare ormai edificata; restano alcune tracce di spazi verdi che, allo stato attuale, sono scomparsi quasi del tutto⁹.

L'urbanizzazione di quell'area dovette avvenire dopo i PRG del 1957-62 (fig. 3a) e del 1975; in quest'ultimo si vedono già diverse costruzioni. Qui è disegnata la strada tangente alla Cascina (che nella planimetria catastale era tratteggiata) e sono assegnate ai terreni circostanti le varie destinazioni che tutt'oggi sussistono (artigianale di completamento; residenziale di completamento ed espansione; attrezzature tecniche e direzionali). Sebbene la Cascina risulti in parte evidenziata come zona di pregio, l'area a verde «di rispetto speciale per la sorgente di Pile» ne esclude il perimetro. Risulta inclusa la vicina *villa Cappelli*, oggi alterata da rifacimenti.

⁷ IGMI, 1945-7500 foto 139-10-32.

⁸ ASA, Catasto fabbricati, quadro di unione.

⁹ IGMI, 1954-6000 foto 139-48-1705; 1984-3700 foto 139-18-615.

CARLA BARTOLOMUCCI



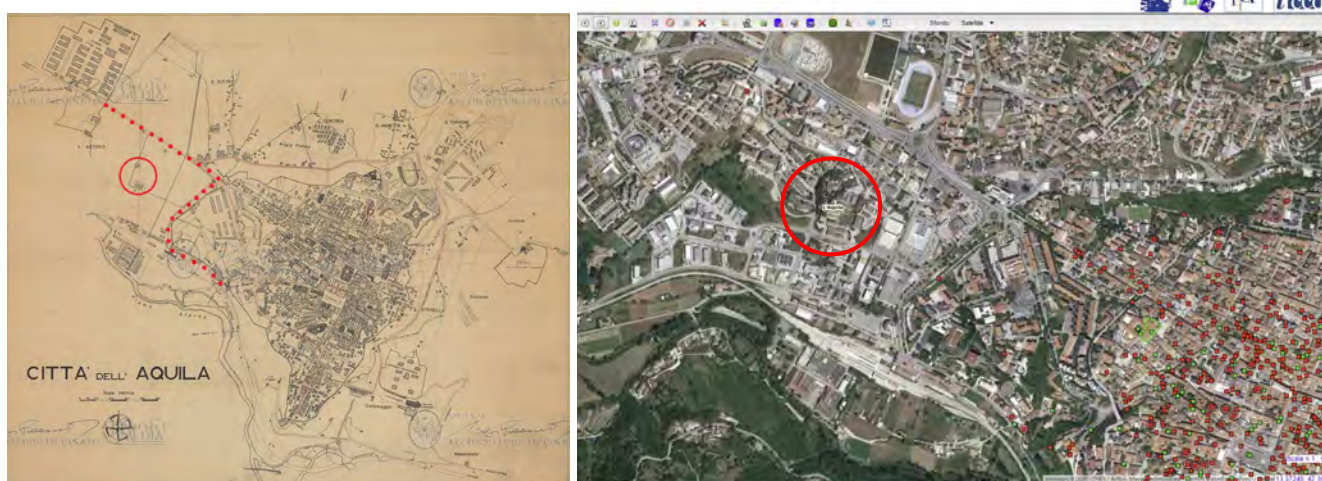
2(a): ICCD, foto aerea 1943. Sono evidenziati gli edifici della Cascina e il tratto viario di accesso alla città da ovest (da Sant'Antonio a porta Barete). L'area è ineditata e l'uso agricolo si estende fino alla cinta muraria.

2(b): ASA, Catasto fabbricati (1950-60). La planimetria indica come 'Cascina' un residuo dell'area precedente, ancora attraversata da corsi d'acqua. Le annotazioni a matita, accanto agli edifici esistenti, mostrano le lottizzazioni in corso di realizzazione.

4. La situazione attuale

L'area della Cascina mostra un'urbanizzazione disordinata e casuale. I filari di alberi ben visibili nelle foto aeree (1945-55) sono scomparsi lasciando lievi segni nel tracciato viario, ma non si vedono altri resti di quello che fu territorio agricolo fino a tempi recenti.

Un residuo di verde (incolto) compare nell'area delle sorgenti, dove il rudere della fonte Burri è soffocato dalla vegetazione. Nessun'altra traccia del pregevole giardino descritto dagli storici; sorprende constatare la sussistenza di memorie immateriali nell'odonomastica (Farnese, Medici, Colonna, Piccolomini) in un territorio che mostra di aver smarrito il senso della propria storia (fig. 3b).



3(a): Archivio Luigi Piccinato, disegno di studio del PRG (1957-62). Sono evidenziati i due edifici nell'area della Cascina e il tratto da S. Antonio a porta Barete (e da lì, lungo le mura, fino a porta Rivera).

3(b): La situazione attuale dell'area, in cui non risultano decreti di tutela sugli edifici (da Vincoli in Rete), né paesaggistici (dal SITAP).

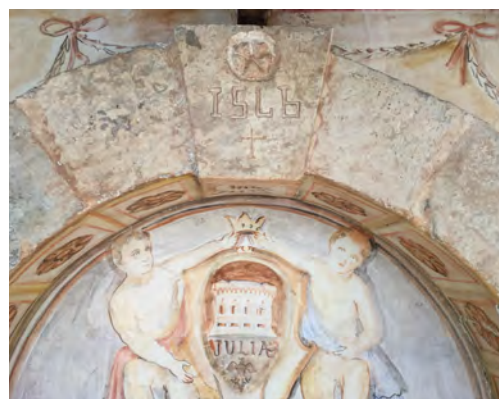
I due edifici disegnati nelle mappe storiche possono identificarsi in quelli, molto diversi tra loro, che attestano la persistenza della *Cascina* fino al XX secolo come unica proprietà Cappelli.

La villa presenta un impianto quadrangolare con torrioni laterali e conserva un esiguo spazio verde, ma appare rielaborata nel XIX secolo; la nuova denominazione (Villa Giulia) e l'uso attuale sembrano aver stravolto i caratteri dell'edificio. Nel giardino, una fontana con la data 1576 mostra di essere l'unica traccia della storia perduta (fig. 4b).

Il secondo edificio, che rivela con evidenza l'identità di quel luogo, presenta un fronte parallelo all'attuale via Carabba con due corpi di fabbrica sulle estremità, a due piani, uniti da un corpo centrale a livello terreno. Sul retro, un lungo fabbricato si sviluppa parallelamente al primo con una serie di arcate a tutto sesto che affacciano sulla corte interna.

Pur presentando una funzione di servizio (l'edificio posteriore doveva fungere da stalla, quelli anteriori ospitare funzioni artigianali), il complesso rivela caratteri di indubbia raffinatezza. La semplice geometria dei volumi è sottolineata da paraste angolari e dalla doppia fascia marcapiano con cornice sagomata; il disegno del piano superiore è tripartito da lesene che inquadrano finestre arcuate (fig. 4a). I fronti mostrano un apparecchio murario irregolare e probabilmente dovevano essere intonacati nelle intenzioni del progettista; non v'è traccia di tale finitura ma l'esecuzione accurata della partitura architettonica risulta comunque ben visibile. Da una prima analisi l'edificio appare misurabile con la *canna architettonica* descritta da Pico Fonticulano [Fonticulano 1582, XX]; eccettuate le paraste angolari, i rettangoli dei fronti edilizi sembrano riferirsi alla proporzione aurea (fig. 5).

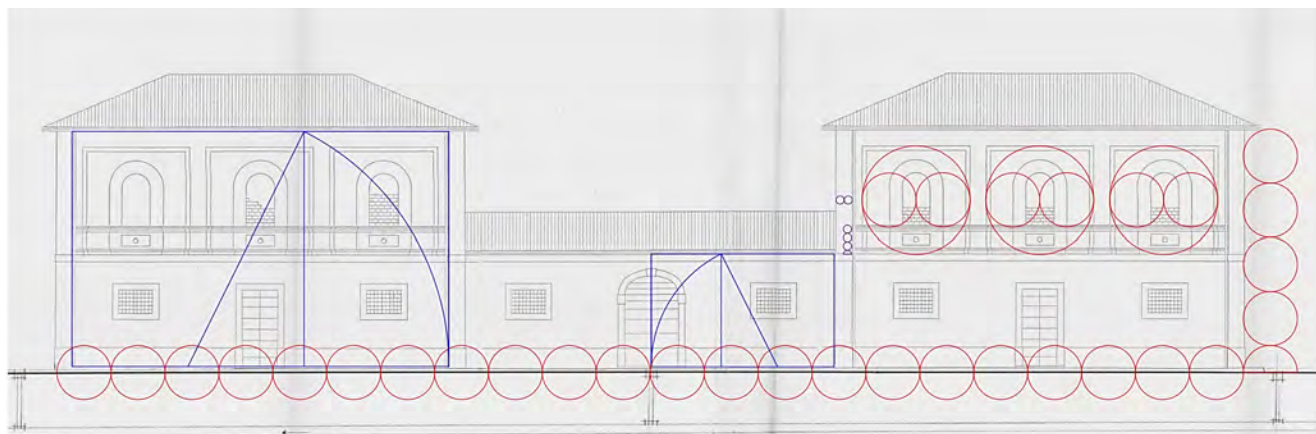
Il complesso edilizio ha conservato funzione artigianale fino agli anni Ottanta del secolo scorso; oggi è occupato da attività commerciali. Pur in buono stato di conservazione, mostra diversi rimaneggiamenti nel fabbricato retrostante (rifacimenti murari, chiusura porticato, aggiunta di corpi di servizio, nuova costruzione con caratteri imitativi) e il completo rinnovo delle finiture interne. Gli edifici presentano capriate a vista e volte a crociera ribassate di mattoni posti in piano; di recente sono state inserite due scale ad angolo, in sostituzione di quelle a pioli (di cui rimanevano tracce). Sul lato destro del fronte principale una fontana, oggi in disuso, mostra evidenti modifiche (recinzione, portico laterale). Il complesso non ha subito danni rilevanti in occasione del sisma del 2009, ma appare rinforzato da catene metalliche recenti.



4(a): Uno degli edifici della Cascina di Margherita, poi divenuto Cascina Cappelli (nel XIX-XX sec.).

4(b): La data 1576 (con il 7 rovesciato) incisa sul concio in chiave di una fontana nel giardino della retrostante villa Cappelli (oggi Villa Giulia).

CARLA BARTOLOMUCCI



5: Il fronte della Cascina presenta una lunghezza di 22 canne; il modulo che disegna il piano superiore è un quadrato di 2 canne (la misura usata da Fonticulano corrisponde a 2,2342 m). I rettangoli mostrano proporzioni auree (elaborazione grafica su rilievo dell'arch. Chiarizia, 1994).

Conclusioni

La mancanza di riconoscimento e di tutela (sia degli edifici che del contesto) ha determinato la caotica urbanizzazione di un'area che aveva conservato la propria identità fino a oltre la metà del XX secolo. Con il venir meno dell'uso agricolo e il frazionamento della proprietà, il territorio è stato sfigurato da interventi inconsapevoli della storia e del significato di quel luogo.

L'area del giardino cinquecentesco, ricca di sorgenti, è stata occupata da capannoni artigianali e commerciali che hanno occluso i corsi d'acqua (la cui esistenza torna a manifestarsi in occasionali allagamenti). Inoltre, palazzine residenziali si affiancano a edifici commerciali e di servizio come in un qualsiasi suburbio.

Appare evidente il divario tra conoscenza storica e cultura tecnica: nonostante le vicende di Margherita d'Austria e della sua *Cascina* risultino note, la pianificazione urbana risulta indifferente a tali evidenze materiali. Gli edifici non sono percepiti come persistenze fisiche della storia urbana; le stratificazioni architettoniche e territoriali sono del tutto ignorate.

Se l'uso artigianale può aver contribuito alla scarsa consapevolezza dei valori dell'edificio della Cascina (pure ben visibili), non altrettanto può dirsi per la Villa; questa, pur trasformata, mostra la permanenza del viale di accesso in asse mentre il tratto viario successivo, che proseguiva fino alla Cascina, è stato occluso da costruzioni recenti.

La perdita del rapporto tra i due edifici (descritti insieme nelle mappe storiche e rimasti unica proprietà fino al XX secolo), nonché della relazione tra questi e il contesto ha originato il rapido degrado dell'area e il conseguente disinteresse per la salvaguardia del luogo.

Bibliografia

- BERARDI M.R. (2005), *I monti d'oro: identità urbana e conflitti territoriali nella storia dell'Aquila medievale*, Napoli, Liguori.
- BERTINI G. (2012), *L'inventario di Margherita d'Austria*, Torino, Allemandi.
- BOLOGNA F. (1997), *La fontana della Rivera all'Aquila detta delle Novantanove Cannelle*, L'Aquila, Textus.
- CAPRUCCI M. (1569), *La relazione dell'entrata di Margherita d'Austria e la descrizione della città dell'Aquila*, a cura di L. Pezzuto e M.R. Pizzoni, L'Aquila, Arti Grafiche Aquilane, 2018.
- CENTOFANTI M. (2010), *Il palazzo e la città (XIV-XX sec.)*, in *Il palazzo di Margherita d'Austria a L'Aquila*, a cura di W. Capezzali, Pescara, Carsa, pp. 38-81.
- CLEMENTI A. (1997), *Storia dell'Aquila: dalle origini alla Prima guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 106-125.

- COLAPIETRA R., (1983), *L'Aquila e i domini farnesiani della montagna ai tempi di Margherita*, in *Margherita d'Austria e l'Abruzzo*, Atti del Convegno di studi storici (Ortona 20-21 febbraio 1982), Ortona, Associazione Archeologica Frentana, pp. 53-76.
- COLAPIETRA R. (2003), *Il governo di Margherita d'Austria all'Aquila*, in *Margherita d'Austria. Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, a cura di S. Mantini, Roma, Bulzoni, pp. 167-184.
- DEL PESCO D. (2010), *L'immagine negata: L'Aquila nella cartografia dell'età barocca*, in: *Abruzzo: il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e Settecento*, a cura di Rossana Torlontano, Roma, De Luca, pp. 69-78.
- DE MARCHI F. (1576), *Breve trattato del capitano Francesco De Marchi, gentil uomo dell'altezza di Madama, nella venuta che fece la prima volta all'Aquila il serenissimo don Giovanni d'Austria per visitar sua Altezza*, L'Aquila: appresso Giuseppe Cacchio.
- FONTICULANO I.P. (1582), *Breve descrizione di sette città illustri d'Italia* (rist. a cura di M. Centofanti, L'Aquila, Ed. Textus 1996).
- GIRALDI M.C. (2005), *Il palazzo di Margherita d'Austria a Cittaducale*, in *Margherita d'Austria Governatrice degli Stati Ducali d'Abruzzo (1541-1586)*, Atti del Convegno storico (Cittaducale, 12-13 luglio 2003), Cittaducale, Arti Grafiche Nobili Sud, pp. 69-81.
- LEFEVRE R. (1980), *Ricerche su "Madama" Margarita d'Austria e l'Italia del '500*, Castelmadama, De Rossi.
- LEFEVRE R. (1986), *"Madama" Margarita d'Austria (1522-1586)*, Roma, Newton Compton, pp. 263-335.
- LEOSINI A. (1848), *Monumenti storici artistici della città e suoi contorni*, Aquila, Perchiazzi.
- LOPEZ L. (1996), *La Valle del Soccorso. Laboriosa gestazione del Camposanto dell'Aquila*, in «Buletto della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», a. 86, pp. 209-227.
- MANTINI S. (2003), *Margherita d'Austria (1522-1586). Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, Roma, Bulzoni.
- MANTINI S. (2008), *L'Aquila spagnola. Percorsi di identità, conflitti, convivenze (secc. XVI-XVII)*, Roma, Aracne.
- Margherita d'Austria e l'Abruzzo* (1983), Atti del Convegno di studi storici (Ortona 20-21 febbraio 1982), Ortona, Associazione Archeologica Frentana.
- Margarita d'Austria in Abruzzo. Nel quarto centenario della sua morte* (1987), Mostre architettoniche documentarie e librerie allestite nelle principali città Margaritane (Penne, Campi, Ortona, L'Aquila), L'Aquila.
- Margherita d'Austria Governatrice degli Stati Ducali d'Abruzzo: 1541-1586*, (2005), Atti del Convegno storico (Cittaducale, 12-13 luglio 2003), Cittaducale, Arti Grafiche Nobili Sud.
- MASSONIO S. (1587), *Lettera di m. Salvatore Massonio aquilano scritta all'illust. sig. A.D.M. in materia dell'esequie fatte dalla città dell'Aquila*, Nell'Aquila: appresso Gio. Iacomo Testa.
- MASSONIO (1594), *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila*, Nell'Aquila: appresso Isidoro & Lepido Facij fratelli (ed. 1980 rist. anast.).
- PACICHELLI G.B. (1703), *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, Tip. Parrino.
- RIVERA L. (1905), *Le piante e i prospetti della città dell'Aquila*, Aquila, Premiata Tipografia Aternina.
- RIVERA L. (1920), *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma*, in «Buletto della Regia Deputazione abruzzese di storia patria», a. XI-XIII, pp. 239-369.
- RUGGIERO PETRIGNANI M. (1980), *Egemonia politica e forma urbana. L'Aquila, città come fabbrica di potere e di consenso nel Medioevo italiano*, Bari, Dedalo.
- SABATINI G. (2003), *Lo "Stato farnesiano" di Margherita d'Austria*, in *Margherita d'Austria. Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, a cura di S. Mantini, Roma, Bulzoni, pp. 141-166.
- SIGNORINI A., (1848), *L'archeologo nell'Abruzzo ulteriore II. Ovvero, Prospetto Storico Intorno I Monumenti...Le Vicende...Le Scienze, Le Lettere E Le Arti Belle Della Provincia E Città Di Aquila*, Aquila, Tipografia Grossi.
- SPAGNESI G., PROPERZI P. (1972), *L'Aquila. Problemi di forma e storia della città*, Bari, Dedalo Libri.
- STOCKEL G. (1981), *La città dell'Aquila: il centro storico tra il 1860 e il 1960*, L'Aquila, Ed. del Gallo Cedrone.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- L'Aquila. Archivio di Stato. *Atti notai G.B. Porzio, M. Camelli, M. Mozzini*, bb. 171-173-175-176-254.
- L'Aquila. Archivio di Stato. Fondo Dragonetti-De Torres: *Descrizione della venuta in Aquila di don Giovanni d'Austria fratello di Margarita* (21 febbraio 1573); *Descrizione della seconda venuta in Aquila di don Giovanni d'Austria fratello di Margarita* (22 dicembre 1575); *Descrizione della venuta in Aquila del cardinale Alessandro Farnese cognato di Margarita* (23 ottobre 1577), in CRISPOMONTI B., *Ricordi extracti d'un libro et copia di frasarìa da vedere cose antiche della città dell'Aquila*, ms. sec. XVI.
- L'Aquila, Biblioteca Tommasiana. *Descrizione dell'ingresso di Margarita in Aquila* (26 dicembre 1572), in CIURCI F., *Storia aquilana in cinque libri*, ms., sec. XVI, cc. 197-199.
- L'Aquila. Archivio di Stato. Archivio Civico Aquilano: *Catasto Onciario* (1757).

CARLA BARTOLOMUCCI

L'Aquila. Archivio di Stato. *Catasto Napoleonico* (terreni): 1809-1920.

L'Aquila. Archivio di Stato. *Catasto fabbricati* (1877).

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Aereofototeca nazionale, RAF 1943.

Roma, Istituto Geografico Militare, foto aeree (1945, 1954, 1984).

Sitografia

https://www.igmi.org/it/geoprodotti#b_start=0 (maggio 2020)

<http://www.iccdold.beniculturali.it/aerofototeca/> (maggio 2020)

<http://www.sitap.beniculturali.it/> (maggio 2020)

<http://vincoliinrete.beniculturali.it/vir/vir/vir.html> (maggio 2020)

<https://www.archivioluigipiccinato.it/> (maggio 2020)

Acknowledgments

Ringrazio il sig. Umberto Bologna per la cortesia con cui ha accolto le mie richieste di sopralluogo, fornendomi il rilievo del 1994; il personale dell'Archivio di Stato dell'Aquila e della Deputazione Abruzzese di Storia Patria per la consueta disponibilità alle mie ricerche.

La città nascosta. Restauro e progetto per la città sotterranea
The hidden city. Restoration and project for the underground city

LUIGI VERONESE, MARIAROSARIA VILLANI

Città antiche, vecchi acquedotti, miniere, cisterne e cripte, sono vere e proprie città sotterranee, sorte in epoche diverse e per molteplici usi. Dai 'bottini' senesi ai 'pozzi' orvietani, dalle 'ghiacciaie' torinesi alla 'Napoli sotterranea', solo per restare in Italia, le città 'di sotto' stanno negli ultimi decenni fornendo importanti spunti di conoscenza per la storia urbana e soprattutto nuovi itinerari turistici.

Nati per esistere sottoterra o sotterrati dalla città moderna, gli ambienti del sottosuolo urbano sono spesso fonte di scoperte archeologiche e indagini geologiche e divengono sempre più parte integrante della città contemporanea per allocare servizi, per creare nuovi percorsi o anche solo per essere vissuti quale testimonianza del passato.

Tale patrimonio va letto, interpretato, ma anche restaurato attraverso interventi che affrontino con approccio conservativo le tematiche tecniche specifiche che queste architetture presentano, a partire dalla scarsa aerazione che rende difficile la conservazione delle superfici decorate nonché l'abitare all'interno di questi luoghi.

Saper interpretare, leggere e valorizzare le fasi evolutive e costruttive di tali articolati layer diviene un iter complesso che prevede una multidisciplinarietà di competenze che collaborino al fine di leggere correttamente le stratificazioni e renderle visibili e fruibili. Tutelare e valorizzare tale patrimonio attraverso la conoscenza, il restauro e il progetto costituisce difatti a tutt'oggi una sfida che apre il dibattito a scenari su temi quanto mai cogenti. Scopo della sessione è, in tal senso, quello di indagare ed approfondire le prassi e i progetti di conservazione e valorizzazione delle città sotterranee per confrontare le singole specificità, i più attuali indirizzi di metodo e quanto realizzato negli ultimi decenni.

Ancient cities, old aqueducts, mines, cisterns and crypts, are real underground cities, built in different periods and for multiple uses. From the 'bottini' in Siena to the Orvieto 'wells', from the Turin 'glaciers' to the 'underground Naples', just to stay in Italy, the cities 'below' are in recent decades providing important knowledge for urban history and above all new touristic itineraries. Born to exist underground or buried by the modern city, the urban subsoil spaces are often sources of archaeological discoveries and geological investigations and increasingly become an integral part of the contemporary city to allocate services, to create new paths or even just to be experienced as a testimony of the past.

This heritage must be read, interpreted, but also restored through interventions that deal with the specific technical issues that these architectures present with a conservative approach, starting from the scarce ventilation that makes it difficult to preserve the decorated surfaces as well as the life inside these places. Knowing how to interpret, read and enhance the evolutionary and construction phases of these articulated layers becomes a complex process that provides for a multidisciplinaryity of skills that work together in order to correctly read the layers and make them visible and usable. Protecting and enhancing this heritage through knowledge, restoration and design is in fact still a challenge that opens the debate to scenarios on highly binding topics.

The purpose of the session is, in this sense, to investigate and deepen the practices and projects of conservation and enhancement of underground cities to compare individual specificities, the most current methodological addresses and what has been achieved in recent decades.

The underground in the stratified city: incompatibility, compromise or potentiality?

DANIELE AMADIO, GIOVANNI BRUSCHI, MARIA VITTORIA TAPPARI

Independent Researchers

Abstract

Many cities in the world are still getting equipped with a subway network, which is still considered an efficient mean of transport in urban areas. In the stratified cities, this need contrasts with the ancient city protected by the subsoil, which can be discovered and promote thanks to the need of renovation of the contemporary city. The analysis of many case studies permitted to collect different approaches pursued by some cities around the world.

Keywords

Underground, archaeology, cultural itineraries.

Introduction

The first underground line in the world was inaugurated in London in 1863, twenty-seven years later it was the first one to be electrified. Since then, many cities have been provided with this kind of network, which is still considered the easiest way to let people moving through extended urban areas. At the end of 2017 there were metros in 178 cities in 56 different countries; since the year 2000 an increase of 70% of new metros has been registered, thanks to developments in a few countries in Asia [Union Internationale des Transports Public 2018, 1]. In recent years many line extensions have took place, and the first metro line is still under construction in new countries, such as Bangladesh, Ecuador, Ivory Coast, Nigeria, Pakistan and Vietnam.

Therefore, the will to develop new urban mobility strategies is often a current issue within public debate, due to the increase of environmental awareness, due to cities which are becoming bigger and are hosting more and more people and due to the need to improve urban life quality. The subway is probably the most suitable mean of transport in this context, because it is able to move a huge number of people for long distances producing a low quantity of pollution, it does not revolutionize the urban layout of the city, if not for squares hosting stairs and elevators, and most of the time it is well accepted by population.

In some particular contexts, the realisation of a subway line could be an opportunity to discover ancient ruins hidden underground which otherwise would not have been ever found out. The need of improving services in the contemporary city is an incentive to make extended excavations in areas where it is highly probable to make archaeological findings, taking the risk to delay the end of the works. As we will see later, in the majority of cases great care is dedicated to archaeological ruins and artefacts, which are integrated in metro stations and become an emblem of how contemporary city has to relate to the ancient one.

1. The relationship between findings and their place of discovery

Obviously it is always necessary to evaluate the places where pre-existences are discovered and consequently evaluate their importance. Certainly a small find in an area that had no previous ones has a greater value than a similar discover in an area rich in similar materials and perhaps of greater value. For example, in Lazio area and more precisely in the city of Rome, a high percentage of excavations and infrastructural construction sites that affect even

DANIELE AMADIO, GIOVANNI BRUSCHI, MARIA VITTORIA TAPPARI

the first meters of subsoil will inevitably encounter some type of archaeological finds. In the context of this city, however, it would not be realistic or feasible to conserve and enhance each individual recovery where they are discovered. Considering the high number, it is not realistic to intervene on all of them. If, on the other hand, the discovery is carried out during an excavation which takes place in a context where this finding represents an unicum with significant importance as a historical testimony, it will certainly be necessary to carry out a careful phase of analysis of all the possibilities to find an alternative in the construction phase for not to damage the remains found, and possibly enhance them. In similar situations, the design choice must therefore be well thought out, and preferably must always safeguard the archaeological finds accidentally encountered. Otherwise, if the finds represent an insurmountable obstacle to the realization of the infrastructure, precisely in relation to the their relative importance, it is desirable to survey, analyze and subsequently remove them for the continuation of the works.

2. Current context

The construction of a new subway line is therefore an opportunity to investigate the stratification of the cities and the excavations are certainly an opportunity for archaeological studies. In the current economic and political context, where it is increasingly difficult to find the necessary monetary funds to undertake new archaeological campaigns, it is thanks to the construction of new underground infrastructures that archaeological investigations, otherwise impracticable, can be undertaken. In fact, many of the main archaeological finds made in urban contexts in the last few years have taken place in conjunction with the excavations carried out for underground realisations. At the same time, metro stations, thanks to the finds found during the works, can acquire the additional value of a social and cultural pole and obtain an identity and contextualization in the city.

3. Rome, Naples, Salonicco, Istanbul, Mexico City, Quito: some examples of interactions between ancient and contemporary city

The city of Rome obviously presents problems related to historical stratifications in the subsoil and a huge amount of archaeological finds that inevitably re-emerge during the excavation in construction sites. On 12 May 2018 in Rome the new San Giovanni metro station was opened to the public, which connects the metro lines A and C. The excavations lasted approximately 3 years and reached a depth of about 25 meters, bringing to light an important quantity of finds from the past. The new station was therefore structured with many level with stairs, ramps and elevators in a succession of display cases and exhibitors where the visitors, who are also users of the transport service, can freely move around and observe the numerous finds that were found right in that area. It is therefore a real museum, which was set up by the staff of the Archaeological Park of the Colosseum in collaboration with Metropolitane for Rome and the Atac. The Faculty of Architecture of the La Sapienza University of Rome also participated in the communication project. The idea behind the project is a full immersion in the past and not simply an exhibition of objects. Among the noteworthy finds there are shells of clams from the first and middle imperial age, amphorae of the first and II AD, bone tools, decorated plates, remains of agricultural tools and the evidence of a fruit farm. The stratigraphic analysis of the soil that can be observed through a glass wall is also very impressive. Even its position, in the immediate vicinity of the Aurelian Walls and the basilica of San Giovanni, makes it a strategic metro station for those who intend to visit it and for the the people who cross it every day for other reasons. In the future, two more stations/museums will be created to increase this type

of infrastructure in the Italian capital: the merto station of Ambra Aradam (where during the excavations was found the domus 'the commander's house') and the Fori station.

The case of the Naples metro is a clear example where the works for the construction of a public infrastructure have made it possible to increase the cultural value of the city (project of the Art Stations) and to activate activities for the protection and valorization of the underground in a context with a big amount of stratifications. The excavations for the construction of lines 1 and 6, in fact, were conducted according to a scrupulous approach based on preventive and urban archaeology, and proved to be an opportunity to deepen the settlement evolution in the city and landscape coastal, thanks to the analysis of the stratigraphies studied in an interdisciplinary way in different stations. [Giampaola 2009, 38]. At the same time, a real cultural planning was designed: with the support of multimedia technologies, the stations intend to develop an integrated cultural systems in order to restore the strength of the *genius loci* to both tourists and citizens [Bertini, Caruso, Vitolo 2017, 839]. To reduce the archaeological risk, the line 1 was traced externally respect the oldest city center and tunnels were excavated in the tuff subsoil, but in any case, many finds were found during the excavations. In particular, those of the Municipio station led to the discovery of the ancient urban port, which will be enhanced in the design of the station. The architects Alvaro Siza and Eduardo Souto de Moura have thought this space as an underground square where exhibit some of the 3,000 artifacts found and install video, audio and 3D reconstructions with the aim of transmit free information to users on the evolution of the city in an immersive way. Moreover, during the excavations of the Duomo station the Sanctuary of the Isolimpici Games was found in that place and its ruins, despite the increase in costs and the extension of time, will be exposed inside the metro station, on a project by the architect Massimiliano Fuksas. [Cozzi 2018]. Finally, the 'Museum station' encloses the permanent exhibition 'Neapolis Station', a free-access area located below the National Archaeological Museum of Naples, where the archaeological finds found during the underground excavations are shown. In conclusion, the example of Naples metro fully reflects the successful integration between public infrastructure project and the valorization of the city subsoil.

The case of Thessaloniki is emblematic of how cultural heritage and the development of contemporary city should coexist in harmony, establishing a deep relationship from which community can without a doubt get benefits. The works on the first line of Thessaloniki subway, the second biggest city in Greece, started in 2006 and they have slowed down many times due to archaeological discoveries; it is supposed to finish in 2023. Throughout the centuries the city has been a melting pot of people and cultures, and many stratigraphic units, as archaeologists say, has been added under every domination: the secrets of the ancient city are enshrined inside them. The archaeological excavation executed during the realisation of Thessaloniki subway was the most extensive ever carried out in Greece [Konstantinidis 2018, 44], revealing more than 300,000 of movable artefacts, 50,000 of which are ancient coins [Adam-Veleni 2018, 59], and accomplishing discoveries which would not have been possible if only motivated by purpose of study and research. Cultural heritage has been considered a pillar for Greece, being able to rebuilt local economies and societies [Andreadaki-Vlazaki 2018, 23], and that is why many efforts have been made to preserve *in situ* the ancient structures and to let the metro network pass through the city centre. For this purpose, Venizelou and Agia Sofia stations have been completely redesigned to integrate an archaeological museum where it will possible to admire the magnificent layout of Egnatia Street with the column-supported galleries, a marble-paved open area, a fountain and the shops on either side of the road exactly where they have been discovered, unless they have been moved during the works. In addition to respect the

DANIELE AMADIO, GIOVANNI BRUSCHI, MARIA VITTORIA TAPPARI

ancient city, the integration inside the subway stations permits to archaeology to become part of everyday life of metro users, incentivizing people to familiarize with the history of their city, with aspects which have not been considered interesting for ordinary people for a long time.[Gatapoulou, Svolupoulos 2018, 40]. The preservation and the valorization of cultural heritage, hand in hand with the necessity to provide Thessaloniki with an efficient subway network, have taken part in a vision which will redesign the contemporary city as well the ancient one, and, without any doubts, which will represent a model to be followed.

In Istanbul, in 2004, the works for the construction of the subway and the suburban railway line, the so-called Marmaray, led to the revolutionary discovery of a Neolithic settlement in Yenikapı. Since, by design, part of the public transport lines should have gone through archaeological sites, exploratory excavations were initially carried out. Written sources documented the presence of a port and, after the excavation intercepted the remains of wrecks, it was decided to expand the surveys. An open-air excavation of 40,000 square meters was then conducted on 58,000 square meters area, bringing to light the port which was built in the fourth century by Theodosius and many finds. The excavation was a unique undertaking: to optimize the times, they worked continuously for nine years, twenty-four hours a day. The results that emerged are sensational, as it was possible to reach the Neolithic layer under the city. In addition to the excavation operations, scientific studies have begun to be conducted and the goal is to share the results with the population, building a museum of 30,000 square meters. As stated by Zeynep Kızıltan, the director of the Istanbul Archaeological Museum, it was possible to conduct these archaeological campaigns in the ancient city thanks to public infrastructure projects, without which the excavations would not have been carried out and the important discoveries mentioned would have not been carried out.

Not only in Europe the infrastructure adaptation of cities has favoured archaeological discoveries. For example, in Mexico City, during the excavations of the Metro Line 1 in 1967, an altar dedicated to the Aztec god Ehécatl-Quetzalcóatl was found. It was part of the pre-Hispanic city of Tenochtitlán, buried under the current capital. Given the importance of the discovery for the history of the city, it was decided to give it the right value by modifying the initial project of the station that includes the restored altar, visible today by anyone [Segarra Lagunes 2013, 36].

Quito was the first city, with Krakow, to be declared World Cultural Heritage site by UNESCO, in 1978. It was founded in the 16th century by Spanish colonists on the ruins of an Inca city and it has the best-preserved historic centre in Latin America, which includes religious complexes as examples of 'Baroque School of Quito'. Plaza San Francisco is exactly in front of one of these examples, the monastery with the same name, and it has been chosen to host a metro station, causing many disagreements. From the beginning, the company nominated to build the subway has implemented actions finalized to the preservation of the cultural heritage: it has signed all the single stones which paved the square to be able to put them back in the same place and it completed archaeological excavations under the supervision of the National Institute of Cultural Heritage, (INPC), including preventive archaeological activities through georadars. The final archaeological report indicates that 13,89% of the total surface of the future station has been investigated by archaeologists [Vargas, Bravo, Vargas, Proaño, Chacón, Ayala 2016, 101] and also, it recommends that at least 30% of the archaeological site will have to be investigated [Vargas, Bravo, Vargas, Proaño, Chacón, Ayala 2016, 140]. In particular artifact canals and floors should will need to be removed and put on exhibition in a on-site museum [Vargas, Bravo, Vargas, Proaño, Chacón, Ayala 2016, 242]. The square has re-opened after the finish of construction in March 2018, while the metro line should be

concluded in 2020, but it will not probably be possible to visit any museum displaying stratifications of the ancient city. The San Francisco monastery, in fact, was erected on the ruins of an Inca palace, including also an indigenous market, which in turn has been built over the temple dedicated to Apu Illapu, an Inca divinity [Oviedo, Velasco Villacis, Velasco Andrade 2018, 112]. Nevertheless, as it has been documented and reported by Colectivo Kitu Millenario, also through legal actions, no care has been dedicated to the pre-colonial artefacts and structures [Oviedo, Velasco Villacis, Velasco Andrade 2018, 112-113], completely destroyed by bulldozers, which have contributed to modernize the city, in every way. The choice to let the metro passing through the city centre, full of ancient layers, was criticized by the association, but the necessity to design a station in the hearth of the city prevailed over the challenge to save and to promote cultural heritage.

Conclusion: the new underground archaeology

From the examples analysed, it is clear that the excavations for the realisation of the urban subway lines are often an opportunity to investigate the underground of stratified city and in some cases they have led to the discovery of priceless artifacts. The metropolitan-archaeological union is absolutely essential today: in the cities, result of millennial stratifications and at the same time centers where the fast, economic and ecological movements of people are increasingly a requirement, the planning and the development of metro lines is a priority. The excavation of underground tunnels also always entails the risk of intercepting archaeological areas, but this risk must not slow down the excavation of the infrastructure, nor should the construction of the infrastructure underestimate the value and importance of any find that may emerge from the excavations. For this reason, preventive archaeology must be a fundamental step in the design process of subway lines, which always requires the coordination of professional figures with different and complementary skills. In some cases, however, the metropolitan-archaeological union may seem difficult to reconcile. The layout of the underground infrastructure lines needs to connect the city key points and, although it may undergo changes, it must not be distorted due to the risk of intercepting an archaeological find. On the other hand, discovering an archaeological structure during underground excavations cannot interrupt the realisation of the infrastructure, a primary requirement of the current city. For these reasons, it is necessary to reach a compromise, in order to make possible the coexistence of the underground and archaeological finds. For archaeology, the realisation of the underground is certainly an opportunity because it allows to undertake an excavation that would otherwise have been difficult to carry out. On the other hand, intercepting archaeological artifacts can cause significant delays and increases in costs, but at the same time the possibility of an increase in cultural and tourist value, with the possibility of making a long-term investment for the city.

The countries that invest the most in *underground archaeology* are not necessarily rich countries, but they are those in which the concept of cultural heritage is most deeply rooted and at the same time those that attribute cultural value to a value that is not only artistic and historical, but also economic. First of all, therefore, the valorisation of the subsoil is a cultural fact, linked to the sensibility of the nation towards its heritage and history. In these exemplary cases, the underground takes much more than the sterile meaning of means of transport but it becomes a true and pulsating meeting place between eras, cultures and people. Not only a place of transit and alienation, but of knowledge and aggregation in which past, present and future meet.

DANIELE AMADIO, GIOVANNI BRUSCHI, MARIA VITTORIA TAPPARI

Bibliography

- ADAM-VELENI, P. (2018). *Thessaloniki's metro: a metro-nome of the city's history*, in *The Metro-nome of Thessaloniki's History*, Thessaloniki, pp. 58-60.
- ANDREADAKI-VLAZAKI, M. (2018). *Cultural heritage and sustainable development: two complementary principles. The case of the metropolitan railway of Thessaloniki*, in *The Metro-nome of Thessaloniki's History*, Thessaloniki, pp. 23-25.
- BERTINI, A., CARUSO, I., VITOLO, T. (2017). *Paesaggio urbano e forme di rappresentazione: il viaggio nella storia di piazza Municipio*, in *La città, il viaggio, il turismo / VIII Congresso AISU*, 8-9 settembre 2017, pp. 839-842.
- GATOPOULOU, E., SVOLOPOULOS, D. (2018). *The planning of Venizelou and Agia Sofia metro stations in Thessaloniki tracing time on a public project of major importance*, in *The Metro-nome of Thessaloniki's History*, Thessaloniki, pp. 40-42.
- GIAMPAOLA, D. (2009). *Archeologia e città: la ricostruzione della linea di costa*. TeMA - Trimestrale del Laboratorio Territorio Mobilità Ambiente, Vol. 2, N. 3, Napoli, pp. 37-46.
- KONSTANTINIDIS, G. (2018). *Effective project management of archaeological works in Thessaloniki metro*, in *The Metro-nome of Thessaloniki's History*, Thessaloniki, pp. 44-46.
- LAUDATO, M. (2019). *Mobilizing cultural resources: the functional role of heritage in metro project*, in *Tunnels and underground cities, engineering and innovation meet archaeology, architecture and art*, a cura di D. Peila, G. Viggiani, T. Barreto Celestino, Napoli, CRC Press, pp. 98-107.
- OVIEDO, L., VELASCO VILLACIS, A., VELASCO ANDRADE, D. (2018). *The Destruction by Metro of Quito of the Patrimony, Tangible and Intangible, of Quito's Historic Center*, in *World Heritage Watch, Report 2018*, Berlino, pp. 112-118.
- PANE, G. (2013). *Infrastrutture e preesistenze: le stazioni della metropolitana di Napoli*, in «Confronti», anno II, n. 2-3, pp. 87-97.
- PULIDO, D., DARIDO, G., MUNOZ-RASKIN, R., MOODY, J. (2018). *The urban rail development handbook*. Washington DC, World Bank Group.
- SEGARRA LAGUNES, M. M. (2013). *Archeologia e metropolitana*, in «Confronti», anno II, n. 2-3, pp. 30-39.
- VARGAS, M., BRAVO, E., VARGAS, E., PROAÑO, D., CHACÓN, R., AYALA, D. (2016). *Proyecto rescate arqueológico de la estación del metro San Francisco, provincia de Pichincha, Ecuador*. Quito, Instituto nacional de patrimonio cultural.
- UNION INTERNATIONALE DES TRANSPORTS PUBLICS (2018). *World Metro Figures 2018 – Statistic Brief*. Brussels.

Sitography

- www.uitp.org (April 2020)
- www.ansa.it/canale_viaggiart/it/regione/lazio/2018/05/04/metro-c-a-roma-stazioni-museo_20d1ac82-246c-4694-b9f3-5726970a318d.html (March 2020)
- www.visitareroma.eu/alla-scoperta-della-stazione-museo-san-giovanni-metro-c/ (March 2020)
- <https://visite.romasotterranea.it/un-viaggio-attraverso-la-storia-nella-prima-stazione-museo-di-roma-la-metro-di-san-giovanni.html> (March 2020)
- www.anm.it/index.php?option=com_content&task=view&id=687&Itemid=295 (March 2020)
- www.metropolitanadinapoli.it/ (March 2020)
- www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/stazione-neapolis/ (March 2020)
- <https://ecampania.it/event/stazione-neapolis-sulle-tracce-della-storia-napoli/> (March 2020)
- www.webuildvalue.com/it/opere-e-progetti/la-metro-di-salonicco-scava-nella-storia.html (March 2020)
- www.telegraph.co.uk/news/2019/04/21/archeological-treasures-found-metro-construction-greece/ (March 2020)
- www.ametro.gr/?page_id=4194&lang=en (March 2020)
- <https://whc.unesco.org/en/list/2> (March 2020)
- www.revistaurpturas.com/el-metro-q-y-el-patrimonio.html (March 2020)
- <https://blogs.worldbank.org/latinamerica/trains-future-and-past-history-and-archaeology-underground-transport-systems> (March 2020)
- www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/subway-station-or-cultural-preservation-development-clashes-patrimony-world-021717 (March 2020)
- www.metrodequito.gob.ec (March 2020)

www.hurriyetdailynews.com/marmaray-and-metro-archaeological-findings-may-take-istanbuls-history-back-6500-years-58813 (May 2020)

https://napoli.repubblica.it/cronaca/2018/11/14/news/linea_1_fermata_duomo_ecco_la_nuova_stazione_rielaborata_da_fuksas-211671408/ (March 2020)

Risalire la città. Gli ascensori ipogei di Posillipo e Pizzofalcone a Napoli *Climbing up the city. The underground elevators of Posillipo and Pizzofalcone in Naples*

LUIGI VERONESE

Università di Napoli Federico II

Abstract

L'ascensore di Posillipo a Napoli fu costruito nel 1895 dalla società belga Tramways de Naples per collegare Piedigrotta con la collina sovrastante. L'ascensore di Pizzofalcone, nel centro della città, fu costruito negli anni venti del Novecento per collegare il tunnel della Vittoria con la Scuola Militare Nunziatella. Restaurati più volte, i due impianti sono stati dismessi rispettivamente nel 1943 e nel 1968, scomparendo dalla memoria cittadina, ma lasciando segni architettonici nascosti nella città contemporanea. Pensare oggi di ripristinare la funzione originaria di questi impianti sarebbe forse anacronistico e inutile, ma restaurare quei percorsi sotterranei tramite interventi che ne valorizzino la consistenza materica e l'identità storica sarebbe auspicabile, anche per ribadire il ruolo di Napoli nell'evoluzione della storia dei trasposti urbani nell'Europa di fine dell'Ottocento.

The Posillipo lift, in Naples, was built in 1895 by the Belgian company Tramways de Naples to connect Piedigrotta with the hill above. The Pizzofalcone lift, in the city center, was built in the 1920s to connect the Victory tunnel with the Nunziatella Military School. Restored several times, the two plants were decommissioned respectively in 1943 and 1968, disappearing from the memory of the city, but leaving architectural marks hidden in the contemporary city. Restoring the original function of these plants would perhaps be anachronistic and useless, but rethinking those underground paths through interventions that enhance their material consistency and historical identity would be desirable, also to reaffirm the role of Naples in the evolution of history of urban transport in Europe at the end of the nineteenth century.

Keywords

Elevatori urbani, XIX secolo, Restauro architettonico.

Urban elevators, XIX century, Architectonical Restoration.

Introduzione

L'incontro tra la 'città porosa' – felice epiteto coniato per Napoli da Walter Benjamin nel 1924, e la 'città obliqua', espressione nata negli anni ottanta del XX secolo [Cennamo 1984] – ha determinato una 'Napoli sotterranea', sorta tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento: questa si è sovrapposta a quella delle cisterne ipogee e delle gallerie greco-romane con l'esigenza di costruire impianti di risalita nel plasmabile sottosuolo partenopeo. La possibilità di un'alternativa alle ripide e strette gradonate storiche, supportata dal progresso tecnologico e dal fertile *milieu* culturale – che vede già nella seconda metà dell'Ottocento la locale Scuola di Ingegneria capace di applicare le più importanti innovazioni nel campo dei trasporti e delle infrastrutture [Buccaro 1985; Buccaro, D'Agostino 2003] – portarono Napoli a risolvere il problema dei collegamenti verticali con la costruzione di numerosi impianti, in parte tuttora in uso o comunque riconoscibili nell'attuale trama urbana.

LUIGI VERONESE

Negli stessi anni in cui in Europa si costruivano i primi elevatori, Napoli dimostrava una straordinaria modernità nel campo dell'ingegneria dei trasporti, tanto che la città si pose come uno dei riferimenti nazionali per la sperimentazione e l'utilizzo dei nuovi dispositivi. I primati nella mobilità su ferro videro, com'è noto, la realizzazione della prima ferrovia del continente – tra Napoli e Portici (1839) –, della prima funicolare italiana – quella del Vesuvio (1880) – e, pochi anni dopo, della prima metropolitana urbana della penisola (1905); ma trovarono altresì eguali riscontri nel campo dei collegamenti verticali, che contribuirono a risolvere annose questioni urbane [Lenza 2010; Pane, Russo 2011].

Precedentemente alla realizzazione dei primi impianti pubblici, ardite proposte furono avanzate da architetti e ingegneri che trovarono, con i nuovi mezzi messi a disposizione dalla tecnica, soluzioni non perseguibili fino a qualche anno prima. Sono noti i progetti di Lamont Young, Adolfo Avena e Luigi Rodini che nell'arco di circa dieci anni proposero arditi e visionari sistemi di risalita tra la città bassa e il nascente quartiere del Vomero, sfruttando il banco tufaceo del sottosuolo napoletano. Il progetto di Young, del 1883, prevedeva il collegamento della metropolitana da lui ideata, tra la Stazione Centrale e i Campi Flegrei, con il quartiere collinare, tramite un ascensore ipogeo che superava il dislivello di 160 metri esistente tra gli ingressi a valle e a monte. Rodini, allo stesso modo, ipotizzava la connessione tra il largo Montecalvario, nei quartieri spagnoli, e San Martino, tramite un pozzo scavato nel tufo al quale si accedeva percorrendo una galleria ipogea di quasi 400 metri [Alisio 1978; Lenza 2010].

Invece, la proposta del 1885 di Adolfo Avena, con Stanislao Sorrentino, guardava maggiormente alle coeve esperienze europee, immaginando un sistema di risalita non ipogeo. Il progetto, infatti, prevedeva un imponente viadotto metallico, lungo 342 metri, sospeso su otto piloni al di sopra degli edifici tra via Roma e il corso Vittorio Emanuele. Nel 1890 questa prima idea fu modificata con una vera e propria linea ferroviaria su viadotto e con un ascensore in muratura di oltre sessanta metri che avrebbe proseguito, oltre il corso Vittorio Emanuele, fino al Castel Sant'Elmo. Un progetto che, perfettamente in linea con le ragioni del progresso e con il fervore tecnologico di quegli anni, denunciava la scarsa attenzione verso le nascenti istanze di tutela del contesto urbano storicizzato.

Tali progetti, anche per la loro stessa ambizione, rimasero solo sulla carta, mentre, fortunatamente, le prime realizzazioni furono molto più rispettose della città storica, rispondendo in egual modo alle esigenze di collegamento per le quali furono ideate.

L'ascensore di Chiaia, inaugurato nel 1956 come primo sistema di risalita verticale pubblico a fune, è tuttora in uso e collega via Chiaia con via Nicotera a circa sedici metri più in alto. Anche l'ascensore del ponte della Sanità, che collega l'omonimo quartiere e il corso Amedeo di Savoia, svolge ancora la funzione per la quale fu costruito nel 1937, nonostante lunghi periodi di inattività. Ultimo tra i sistemi di risalita urbani del centro storico, infine, è l'elevatore tra via Cesario Console e via Ferdinando Acton, che, aperto nel 2000, in ambienti già esistenti alla destra dell'ingresso orientale della Galleria della Vittoria, ha permesso un più facile collegamento tra il porto e piazza del Plebiscito. Tali sistemi hanno integrato il funzionamento delle quattro funicolari cittadine che tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del Novecento avevano già migliorato in più punti della città il collegamento tra la parte bassa e i quartieri di espansione collinare [*Trasporto verticale e città* 2001].



1: Ascensore di Pizzofalcone, l'edificio a monte nel 1968 (Archivio fotografico Carbone).



PANORAMA DAL RESTAURANT "I PROMESSI SPOSI", ACCANTO ALL'ASCENSORE DI POSILLIPO.

2: Panorama di Fuorigrotta dal ristorante *I Promessi Sposi*, accanto all'ascensore di Posillipo, fine XIX secolo.

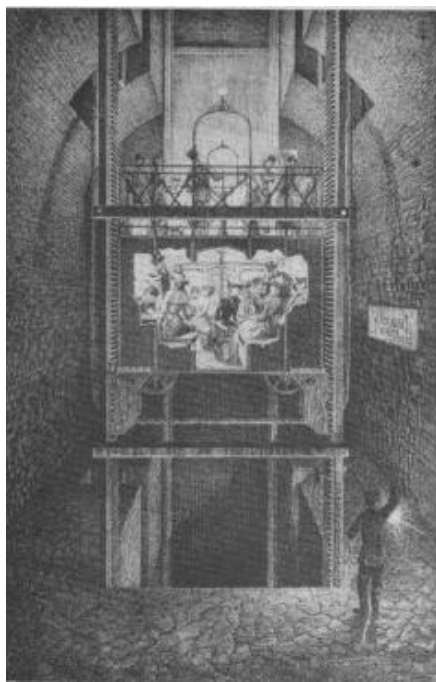
I primi due ascensori pubblici realizzati a Napoli, quello di Posillipo e quello di Pizzofalcone, sono anche gli unici a non essere più in funzione. Accomunati da un'identica concezione formale – ipogei, con ingressi a valle all'interno di gallerie – sono caduti nell'oblio, a seguito della loro dismissione, anche per questioni di sicurezza, lasciando una flebile memoria nelle cartoline d'epoca e i discreti segni architettonici delle stazioni a monte, manufatti abbandonati e irriconoscibili nel palinsesto della città contemporanea.

1. L'ascensore di Posillipo

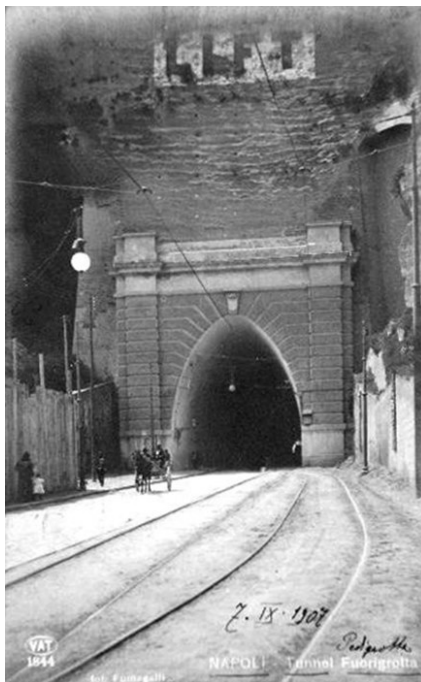
Il primo ascensore pubblico urbano in funzione a Napoli fu il cosiddetto ascensore di Posillipo che collegava l'interno della galleria Quattro Giornate (1884) con via Patrizi, l'odierna via Manzoni, alla sommità del promontorio. Costruito a partire dal 1893 l'impianto superava un dislivello di circa 127 metri, creando un collegamento nel costone tufaceo tra Piedigrotta e Fuorigrotta, a valle, e Posillipo, a monte.

La costruzione dell'ascensore va inquadrata nel complesso di trasformazioni urbane che si attuarono a Napoli alla fine dell'Ottocento, che videro il 'risanamento' nel centro urbano, con lo sventramento di corso Umberto I – il cosiddetto Rettifilo – e l'individuazione di nuove aree di sviluppo ai confini del nucleo storico. L'area occidentale e le colline intorno alla città ottocentesca erano state riconosciute come il luogo naturale dell'ampliamento residenziale, grazie alla grande disponibilità di suoli che si presentavano ancora sostanzialmente non coinvolti nei piani di espansione. La collina di Posillipo non era stata ancora coinvolta in un vero e proprio processo di urbanizzazione e i casali rurali esistenti erano circondati da ampie aree verdi coltivate [De Fusco 2000]. Oltre il promontorio posillipino, a ovest, la vasta conca di Fuorigrotta e Bagnoli era caratterizzata da masserie con relative pertinenze e dal piccolo nucleo urbano del rione Castellana, che sorgeva lungo l'asse che dall'imbocco della *Crypta neapolitana* conduceva al mare, presso l'isolotto di Nisida. Il millenario tunnel, progettato e costruito da Lucio Cocceio Aucto, costituiva ancora l'unico passaggio per raggiungere, attraverso la via Domiziana, Bagnoli e Pozzuoli. L'intenzione di sviluppare la città lungo quella direzione condusse alla costruzione nel 1884 di una galleria, quasi parallela a quella romana per il passaggio più veloce tra Mergellina e l'area occidentale. Il tunnel fu costruito dalla *Société anonyme des tramways napolitains* (SATN) costituita nel

LUIGI VERONESE



3: L. Young, *Ascensore della metropolitana* (Alisio 1978).



4: Napoli. *Tunnel Fuorigrotta*, 1907 (Archivio fotografico ... Fumagalli).



5: *Interno della galleria Quattro Giornate. Accesso all'ascensore di Posillipo* (foto dell'autore).

1875, la prima e più importante delle tre società belghe che alla fine dell'Ottocento gestirono il trasporto pubblico su ferro a Napoli.

La SATN si impiantò nella realtà locale grazie al determinante apporto e alle relazioni di Oscar Du Mesnil, imprenditore belga attivamente operante nel settore, la società poté contare su una sorta di diritto di primogenitura che, attraverso opportune convenzioni con il Comune di Napoli, le permise di agire in una situazione di monopolio.

L'apertura del tunnel era prevista nel contratto per la concessione di sei nuove linee tranviarie che dovevano collegare il centro di Napoli con le nuove aree di espansione a Est, a Ovest e sulle colline. Il nuovo tunnel presto fu affiancato da una terza grotta, a essa adiacente, destinata solo al passaggio dei tram. Nonostante la precarietà statica dei tre passaggi, soggetti a frequenti crolli e più volte negli anni chiusi per riparazioni, la mobilità da e per Fuorigrotta si poteva dire senz'altro migliorata, mentre Posillipo rimaneva ancora isolata: l'antica via Manzoni era impossibile da raggiungere senza lunghissimi tragitti in carrozzella o a dorso di mulo, dovendo risalire l'intera via Posillipo da Mergellina.

Fu così che nel 1893, ancora su iniziativa di Du Mesnil, coadiuvato dal direttore della SATN dell'epoca, Henry Treyze-Dreys, venne commissionato all'ingegnere Cosma Panunzi il progetto per un ascensore funicolare che collegasse Piedigrotta con Posillipo attraverso la galleria dove passava il tram.

Il pozzo, scavato nello sperone tufaceo alto circa 130 metri, ospitava due cabine con una capienza di otto persone ciascuna. Le vetture erano inizialmente alimentate a vapore e venivano azionate dall'interno da un addetto macchinista. Le cronache del tempo descrivono le cabine come molto eleganti, con interni in legno e decorazioni in ferro, vetro e ottone, con quattro poltrone e con la particolarità di non effettuare trasporti misti, ma rigorosamente separati tra uomini e donne. I viaggi duravano due minuti e avevano una



6: Via Manzoni negli anni Venti (Archivio fotografico Parisio). In fondo alla carreggiata si riconosce la stazione dell'ascensore di Posillipo.

cadenza di dieci minuti che in seguito, quando furono installati i motori elettrici nel 1910, fu ridotta a cinque.

L'ascensore, nonostante la bassa densità abitativa dei quartieri che collegava, ebbe buone fortune, subendo anche numerosi lavori di ammodernamento nel corso della sua vita: fu infatti dotato di un tunnel ausiliario di emergenza – soluzione innovativa per l'epoca – e di numerosi locali tecnici per controllare il corretto andamento delle macchine. Negli anni Venti fu poi dotato di un nuovo potente motore elettrico che migliorò notevolmente la velocità di funzionamento della macchina. La particolarità dell'impianto lo rese una vera e propria attrazione turistica, tanto che cominciò ad apparire in numerose cartoline che ritraevano la chiesa di Piedigrotta e l'adiacente ingresso al tunnel, sovrastato dalla grande scritta in stampatello «LIFT» incisa sul tufo della facciata della collina di Posillipo. Da quella parte era possibile l'ingresso a valle dell'ascensore che si raggiungeva a piedi entrando nel piccolo tunnel tranviario e accedendo a un piccolo cancelletto (esistente ancora oggi), in corrispondenza del quale vi era anche una fermata del tram [Folinea 1893]. Su via Manzoni, invece, c'era una piccola casa bianca dall'aspetto simile a quello di una baita svizzera che rappresentava l'unica pertinenza dell'ascensore non ipogea.

L'ascensore rimase in funzione fino al 6 giugno del 1925 quando fu temporaneamente chiuso a causa di uno dei frequenti dissesti che si verificano nel tunnel di Piedigrotta. L'accesso all'impianto fu conservato anche in seguito ai lavori per il consolidamento della Galleria, realizzati nel 1936, che videro la realizzazione, a servizio del nuovo rione Fuorigrotta e della futura Mostra d'Oltremare, di un unico grande vaso che accorpava la vecchia galleria e il piccolo cavo per i tram.

Nel frattempo, la crescita dell'urbanizzazione della collina di Posillipo impose la realizzazione, a partire dal 1926 dell'allargamento di via Villanova e di via Patrizi, che furono incluse nel tracciato dell'attuale via Manzoni, più ampia e meglio collegata da tram.

I lavori condotti dall'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli inclusero anche la realizzazione di una nuova funicolare, costruita nel 1931, tra l'area di Mergellina e via Manzoni, poco più a sud della stazione dell'ascensore di Posillipo.

Caduti quindi i presupposti per l'esistenza dell'impianto e considerati i costi per il suo ripristino, l'elevatore venne definitivamente chiuso, nonostante nella relazione del Piano

LUIGI VERONESE



7: Gennaro Amato, *Ascensore sulla collina di Posillipo*, 1872.



8: Via Manzoni, l'attuale stato dell'ingresso a monte dell'ascensore di Posillipo (foto dell'autore).

Regolatore di Napoli del 1939 si consideri ancora una sua riapertura. La guerra sconvolse i piani dell'amministrazione e nel 1943, durante le Quattro Giornate di Napoli, un gruppo di soldati tedeschi fece esplodere l'ascensore e la stazione di Posillipo nel timore che vi si nascondessero partigiani, decretandone la fine. Nei progetti urbanistici del dopoguerra, infatti, la mobilità di Posillipo fu lasciata agli autobus di linea, alla funicolare di Mergellina e anche alla neonata funivia Posillipo-Fuorigrotta progettata da Giulio De Luca, che nel frattempo aveva messo in collegamento la nuova Mostra d'Oltremare con il Parco di Posillipo, alla fine di via Manzoni.

Oggi, sebbene siano ancora visibili i resti della struttura, nascosti da una fitta vegetazione all'altezza del civico 90 di via Manzoni, l'ascensore ha perso qualsiasi destinazione d'uso ed è caduto nell'oblio nonostante il suo glorioso primato.

2. L'ascensore di Pizzofalcone

Nascosto nelle viscere di un altro banco tufaceo, l'ascensore di Pizzofalcone, anch'esso tra gli impianti di risalita dimenticati di Napoli, collegava la zona del Chiatamone alla collina di Monte di Dio, area tra le più antiche della città.

La realizzazione dell'elevatore rientrò nei complessi lavori intrapresi dall'Alto Commissariato per risolvere il problema del collegamento tra la parte orientale e quella occidentale di Napoli, a ridosso della collina di Pizzofalcone. L'annosa questione era stata uno dei temi di dibattito più ricorrenti per le diverse amministrazioni comunali e per le associazioni politiche e culturali della città. Si trattava, infatti, di trovare un'efficace soluzione per raccordare le due aree urbane più densamente abitate a est e a ovest di Monte Echia, lo sperone roccioso a picco sul mare tra Santa Lucia e il Chiatamone, che aveva da sempre reso difficile il passaggio tra le opposte porzioni della città. Le accresciute esigenze del traffico veicolare, alla fine dell'Ottocento, resero l'unico passaggio allora disponibile – via Chiaia – sempre più insufficiente e inadeguato a rispondere a tale scopo.

La vicenda, com'è noto fu risolta dopo tre concorsi di idee che a partire dal primo, nel 1889, videro la proposta di numerosi progetti per il ridisegno dell'area costiera a valle del rilievo di Pizzofalcone. Dopo una nuova fallimentare discussione di vecchi e nuovi progetti nel 1908,

l'immobilismo in cui era caduta la vicenda fu percepito dalla nuova amministrazione fascista come una buona occasione per dimostrare immediatamente l'efficienza del regime.

Nel 1925, dopo una nuova consultazione, l'alto commissario Michele Castelli diede incarico all'Ufficio Tecnico Comunale di elaborare un progetto che, prendendo spunto dai disegni e dai grafici presentati durante la gara, prevedesse una via *Litoranea*, nonché la costruzione di una breve galleria sotto il Monte Echia che, partendo nella curva che la nuova strada formava sotto il palazzo Reale, convogliasse il traffico pesante, proveniente da est, su via Giorgio Arcoleo e piazza Vittoria a ovest della città. La nuova strada fu costruita in soli diciotto mesi e inaugurata nel 1926 [Veronese 2012]. La costruzione del tunnel, progettato dall'ingegnere Michele Guadagno, andò, invece, incontro a numerose difficoltà causate dalla diversa consistenza della pietra tufacea nel tratto da scavare sotto Monte Echia – che andava dall'ottimo tufo del lato verso ovest ai terreni sciolti del lato opposto – e, soprattutto, dalla presenza di numerose cavità che dall'antichità erano state ricavate nello sperone roccioso per il passaggio dell'acquedotto o per il prelievo di materiale da costruzione [Napoli. *Le Opere del Regime* 1930].

La necessità di creare pozzi di areazione e la possibilità di offrire alla sovrastante area di Pizzofalcone un più veloce collegamento con la città 'bassa', spinsero i progettisti, in fase di realizzazione del tunnel, a costruire un ascensore nel tratto di roccia più solido, quello verso il Chiatamone. Il nuovo impianto prevedeva un pozzo alto 50 metri che poteva ospitare due ampie cabine elettriche con una capienza di dieci persone ciascuna, funzionanti a corrente continua, con movimento indipendente. L'impianto era dotato anche di una scala di emergenza con due piani intermedi. L'ingresso a valle fu posto a circa 80 metri dall'imbocco del tunnel dal lato Chiatamone, dove ancora oggi, come nel caso dell'ascensore di Posillipo, è visibile il cancello di accesso all'impianto.

La stazione a monte, completata intorno al 1930, fu realizzata nel piazzale antistante la Scuola Nunziatella, in via Generale Parisi, caratterizzata dall'eclettico stile barocchetto dei primi decenni del Novecento.

Diversamente da Posillipo, la collina di Pizzofalcone era già densamente abitata negli anni della costruzione dell'ascensore. Si tratta, infatti, di un'area antichissima della città, nettamente delimitata dai confini naturali dello sperone roccioso, primo approdo greco dell'antica Parthenope. I due assi principali del quartiere sono ricchi di straordinari esempi di architettura civile e religiosa sorti in epoca rinascimentale e barocca, come il palazzo Serra di Cassano e le chiese di Santa Maria degli Angeli, Santa Maria Egiziaca e dell'Annunziata.

Il luogo costituisce tutt'oggi una delle aree della città maggiormente dense e proprio la mancanza di un adeguato collegamento con la città a valle ha creato negli ultimi decenni una condizione di incuria e degrado della parte a sud della collina, che pur essendo un'area ricca di storia e da cui si gode un bellissimo panorama, resta al di fuori dei trafficati itinerari turistici della città. L'ascensore, quindi, rispondeva a un'esigenza sentita ancora oggi, quella cioè di avvicinare la quota della collina a quella del mare.

L'impianto funzionò regolarmente fino al 1966 anno in cui il Comune di Napoli lo cedette all'allora società di telecomunicazioni SIP che lo sottopose a una ristrutturazione lunga un anno. Nel frattempo, l'edificio a monte fu inglobato nel nuovo palazzo della compagnia progettato dall'architetto Davide Pacanowski, da cui l'edificio prese il nome. L'ascensore fu riaperto il 24 aprile 1968, ma problemi di umidità, legati a infiltrazioni d'acqua, ne decretarono la chiusura già nel settembre dello stesso anno. Da allora l'impianto smise di funzionare e la stazione di Pizzofalcone, unica testimonianza non ipogea dell'ascensore, cadde nello stato di degrado in cui è giunta fino ai nostri giorni.

LUIGI VERONESE



9: Ascensore di Pizzofalcone, stato attuale dell'edificio a monte (foto dell'autore).



10: Ascensore di Pizzofalcone. Particolare interno dell'edificio a monte (foto di Fabio Di Bitonto).

Divenuto una pertinenza dell'Università Parthenope che nel 2010 ha rilevato il palazzo Pacanowski, l'edificio ha subito la chiusura dell'ingresso, murato per ragioni di sicurezza, e un'ulteriore fase di degrado dovuta a un mal funzionamento delle pluviali che ha determinato notevoli infiltrazioni di acqua piovana o proveniente da convogliamenti artificiali.

Conclusioni

La storia dimenticata degli ascensori di Posillipo e Pizzofalcone è impressa nelle tracce profondamente degradate delle stazioni a monte. L'edificio di via Manzoni è oggi praticamente irriconoscibile, ridotto a scheletro che denuncia la struttura in tufo, e completamente avvolto da una vegetazione infestante che lo nasconde per intero dal fronte strada. Quello di Pizzofalcone conserva, invece, la sua identità architettonica, ma il degrado, dovuto principalmente alle acque non irreggimentate e all'umidità di risalita, è evidente e rischia di compromettere definitivamente anche la statica delle murature tufacee.

Negli ultimi anni si sono registrati sparuti tentativi di riportare all'attenzione delle amministrazioni comunali le sorti dei due ascensori. Sono stati sforzi condotti principalmente da associazioni di quartiere e cittadini che in molti casi hanno ancora memoria diretta dell'uso degli impianti, soprattutto nel caso di quello di Pizzofalcone, rimasto in funzione fino a circa sessant'anni fa.

La questione del ripristino di questi impianti è assai delicata. Il loro riutilizzo come ascensori per il trasporto pubblico porrebbe problematiche legate all'opportunità di ristabilire i collegamenti a cui erano deputati e soprattutto alla sicurezza, dal momento che le attuali norme di carrabilità hanno limitato fortemente l'accesso pedonale ai due tunnel dove sono situati gli ingressi a valle degli elevatori.

Tuttavia, essi costituiscono una testimonianza identitaria fondamentale per la storia di Napoli e per l'evoluzione della tecnica. Questi primi impianti, al pari degli omologhi costruiti nel resto del continente, a partire dal 1870, costituivano la manifestazione più evidente della fiducia

che la civiltà europea della fine dell'Ottocento riponeva nel progresso delle scienze e delle tecniche [Mangone 2003]. Al pari delle stazioni ferroviarie, dei ponti, dei mercati coperti, gli ascensori urbani inaugurarono una nuova stagione della storia dell'architettura nella quale tipologie inedite venivano calate nei contesti storici delle città, ponendo il problema del difficile dialogo con il costruito esistente. Le nuove architetture, spesso in ferro e in ghisa, non dissimulavano le ardite strutture metalliche con cui erano realizzati i pozzi e i collegamenti orizzontali e, al contrario, rinunciavano spesso a qualsiasi tentativo di dialogo con le preesistenze. Il forte impatto urbano dei nuovi ascensori non costituiva, per la maggior parte dei contemporanei, motivo di alterazione o disturbo dell'«ambiente» della città storica, in un'epoca in cui i temi della tutela dei centri urbani e del «carattere» delle città storiche erano ancora *in nuce* per potersi diffondere e affermare.

I tentativi di dialogo con le architetture preesistenti, tuttavia, erano affidati proprio alle stazioni di ingresso a valle e a monte dei pozzi di risalita, nelle quali, gli elementi decorativi e le finiture conservavano un linguaggio contemporaneo, legato agli stilemi dell'eclettismo storicistico. Tale condizione ha accomunato Napoli ad altre grandi città europee come Lisbona, Stoccolma o Salisburgo, dove ascensori e funicolari sono divenuti segni distintivi del carattere urbano, esulando dalla semplice esigenza funzionale e assumendo spesso i connotati di vere e proprie attrazioni turistiche [Kawamura 2011].

È forse seguendo tale spirito che i due ascensori napoletani andrebbero ripristinati. Sono in atto negli ultimi anni importanti esperienze di riscoperta della città sotterranea, che oltre a divulgare la conoscenza di rilevanti brani della storia urbana, incontrano un crescente interesse da parte di turisti e curiosi. La ricchezza del sottosuolo napoletano ha infatti progressivamente dato vita a importanti esperienze di visita che si sono anche tradotte in un indotto economico che ha giovato all'intera città.

L'ingresso a monte dell'ascensore di Posillipo andrebbe riprogettato. È tale, infatti, la mancanza di fonti documentarie e di evidenze materiche, che non è più possibile immaginare un ripristino dell'aspetto originario. La riproposizione dell'impianto, anche solo per fini turistici, potrebbe essere messa a sistema con altri siti poco visitati dell'area, come la *Crypta neapolitana* e il Parco Virgiliano, all'imbocco del tunnel delle Quattro giornate. L'accesso a Posillipo darebbe la possibilità di godere della terrazza panoramica sul versante flegreo e costituirebbe un itinerario che coinvolgerebbe anche l'altrettanto caratteristica funicolare di Mergellina, dalla quale si potrebbe raggiungere nuovamente la quota di partenza.

La stazione di Pizzofalcone andrebbe, invece, sottoposta a un accurato restauro architettonico che riproponga i sistemi di smaltimento delle acque e risolva il problema dell'umidità di risalita. La conservazione degli elementi metallici ancora esistenti andrebbe attentamente vagliata, soprattutto in un'ottica di trasmissione della testimonianza storica, piuttosto che di ripristino della funzionalità originaria [Picone 2012]. La riattivazione dell'ascensore in questo caso appare, infatti, poco utile, dal momento che è in fase di costruzione un nuovo ascensore tra Santa Lucia e l'estremità meridionale di Monte Echia che dovrebbe entrare in funzione tra qualche anno, anche nell'ottica di rivalutare la piazzetta dove sono presenti le tracce della prima colonizzazione greca di Napoli [Veronese 2018]. Tuttavia, un nuovo uso del terminale di Pizzofalcone, non necessariamente legato all'impianto di risalita, sarebbe fortemente auspicabile.

In entrambi i casi descritti, una rinnovata attenzione delle amministrazioni comunali e degli enti deputati alla tutela del patrimonio costruito, in un'ottica sistemica che possa creare cultura e sviluppo, restituirebbe alla città brani significativi della propria identità e della propria memoria collettiva.

LUIGI VERONESE

Bibliografia

- ALISIO, G. (1978). *Lamont Young: utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A., D'AGOSTINO, S. (2003). *Dalla scuola di applicazione alla Facoltà di ingegneria: la cultura napoletana nell'evoluzione della scienza e della didattica del costruire*, Benevento, Hevelius.
- CENNAME, M. (1984). *La città obliqua: tecnologia, ambiente e mobilità a Napoli*, Napoli, Fiorentino.
- CIULLO, L. (2007). *Trasporto complementare su ferro ed élite degli affari a Napoli in età liberale*. Tesi di dottorato in *Storia economica*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Economia, ciclo XVIII, rel. prof. Francesco Balletta.
- DE FUSCO, R. (2000). *Posillipo*, Napoli, Electa.
- FOLINEA, R. (1893). *Ascensore di Posillipo*, in «Bollettino del collegio degli ingegneri e architetti», anno XI, n. 7-8 (luglio-agosto), p. 58.
- KAWAMURA, E. (2011). *Gli ascensori "verticali" come attrazione turistica della Belle Époque*, in *Ascensores y Funiculares del Mundo*, Congreso de Patrimonio Industrial 4, Santiago de Chile, pp. 178-202.
- LENZA, C. (2010). *La stazione centrale di Napoli: storia e architettura di un palinsesto urbano*, Milano, Electa.
- MANGONE, F. (2003). *L'ascensore tra tecnica e miti*, in *Il mito del progresso e l'evoluzione tecnologica*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori.
- Napoli. Le Opere del Regime* (1930), a cura dell'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli, Napoli, Giannini.
- PANE, A., RUSSO, V. (2001). *Risalire nel Golfo di Napoli, dal Vesuvio a Posillipo: le funicolari tra storia e conservazione*, in *Ascensores Y Funiculares del Mundo*, a cura di J.M. Rettig, J.M. Lopes Cordeiro, A. Greco, Santiago-Valparaíso, pp. 69-90.
- PICONE, R. (2012). *Il moderno alla 'prova del tempo'. Restauro e deperibilità nelle architetture del XX secolo*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», *Il restauro del moderno*, vol. 1, pp. 52-61.
- Trasporto verticale e città. Gli impianti di risalita nella mobilità urbana. Dagli ascensori alle funivie* (2001), a cura di A. Capasso, Napoli, Clean.
- VERONESE, L. (2012). *La via Litoranea di Napoli, l'evoluzione del disegno urbano in mezzo secolo di progetti e piani*, in *Il disegno delle trasformazioni*, atti delle giornate di studio, 1-2 dicembre 2011, Napoli.
- VERONESE, L. (2018). *Un ascensore per Pizzofalcone. Il primo nucleo urbano di Napoli tra restauro e valorizzazione*, in, «Thiasos» *Theatroideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, a cura di M. Livadiotti, R. Belli Pasqua, L.M. Calì, G. Martines, vol. IV, pp. 477-490.

Hypogeum amphitheatri. Conoscenza, restauro e miglioramento della fruizione dei sotterranei degli anfiteatri romani

Hypogeum amphitheatri. Study, restoration and usage improvement of Roman amphitheatres' subterranean

LUIGI CAPPELLI

Università di Napoli Federico II

Abstract

Lo studio degli ambienti ipogei degli anfiteatri romani svela un complesso sistema di spazi, di dispositivi tecnologici e di passaggi di raccordo e percorrenza che forniscono numerosi spunti di conoscenza per l'interpretazione del palinsesto architettonico ed urbano di riferimento. Anche attraverso i casi studio degli anfiteatri di Tarragona e Santa Maria Capua Vetere, affrontati nel presente contributo, si indagano caratteristiche architettoniche e modalità di riuso degli anfiteatri romani nei secoli, per una fruizione ampliata ed in vista della loro trasmissione al futuro.

The study of the hypogea offers several elements for understanding and interpreting the architectural structure of the Roman amphitheatres: a complex system of spaces and highly functional technological devices.

Along the lines of the studies on the Roman amphitheatres in Tarragona (Spain) and in Santa Maria Capua Vetere (Italy), the paper intends to depict the characteristics of the amphitheatrical subterranean spaces, how they have been reused and possible strategies to restore them and improve their fruition.

Keywords

Anfiteatro, Sotterranei, Restauro.

Amphitheater, Hypogeum, Restoration.

Introduzione

Lo studio degli ipogei fornisce numerosi spunti di conoscenza per l'interpretazione del palinsesto architettonico degli anfiteatri romani e dell'evoluzione urbana delle città che li ospitano. Essi rappresentano il punto nodale dell'edificio ludico in quanto sede della 'regia' degli spettacoli, di 'attori' e personale tecnico, di macchinazioni e scenografie mobili, di dinamiche e meccanismi scenici, resi possibili da una precisa configurazione spaziale e geometrica.

I sotterranei degli anfiteatri romani, celati rispetto al resto dell'enorme struttura in elevato, rappresentano nel maggior numero dei casi la parte meglio conservata dell'edificio, protetta nei secoli dalle spoliazioni e dai dissesti dal terreno che ne ha gradualmente ingombrato gli spazi. Tale propensione all'autoconservazione, favorita dalla loro natura di luoghi sotterranei, ha permesso nei secoli la sopravvivenza delle strutture di fondazione degli edifici ludici antichi. Queste costruzioni testimoniano ampiamente ed in maniera relativamente completa le tecniche costruttive ed i materiali impiegati nella loro edificazione, permettendo di ricostruire le dinamiche operative dell'edificio antico e fornendo maggiore consapevolezza dei percorsi di visita ai visitatori.

LUIGI CAPPELLI

Si delinea perciò un duplice interesse connesso agli ipogei degli anfiteatri, sia di natura architettonico-restaurativa che logistico-percettivo, entrambi fondamentali per la conoscenza, la conservazione e la fruizione delle emergenze archeologiche anfiteatrali.

1. Configurazione e peculiarità architettoniche dei sotterranei degli anfiteatri romani

Generalmente le tecniche costruttive e i materiali impiegati nella costruzione degli anfiteatri romani sono riconducibili alle implementazioni tecniche già occorse riguardo alla genesi del teatro, edificio antecessore e di simile destinazione d'uso, strettamente connesse alla geografia e alla morfologia dei luoghi in cui erano concepiti.

Differentemente dal teatro, interamente disposto dai costruttori romani a ridosso di pendii o lungo pareti rocciose da cui ricavare fondazioni stabili e sedute in economia di materiale, l'anfiteatro poteva adagiarsi solo da un lato alla preesistenza naturale, richiedendo l'impiego di presidi statiti artificiali che sostenessero l'altra metà della struttura. Tale configurazione generò diversi tipi di fondazioni, varie strutture in elevazione e conseguentemente differenti facciate: semplici pareti cieche, successioni di arcate a più livelli, soluzioni di continuità tra elementi architettonici e rilievi naturali.

La geomorfologia del suolo, tuttavia, non era l'unico parametro basilare per il posizionamento e l'edificazione degli anfiteatri, in quanto si sceglievano sempre aree geografiche e sistemi naturalistici con facilità di approvvigionamento e trasporto del materiale da costruzione. Tali condizioni, tuttavia, non ne definivano l'orientamento, quasi sempre disposto secondo le direttrici della struttura urbana delle città di riferimento, lungo i percorsi di connessione con l'*ager* o lungo le principali vie di comunicazione territoriale.

L'utilizzo sapiente della morfologia del terreno per le fondazioni degli antichi edifici ludici e per lo spettacolo si perfezionò in età giulio-claudia (dal 14 al 68 d.C.), epoca in cui l'anfiteatro acquisì una dimensione *extra moenia* al fine di intercettare condizioni orografiche ottimali. Tuttavia, solo in età traiano-adrianea (96-192 d.C.) furono scavati e resi utilizzabili per macchinazioni i sotterranei dell'arena, fino ad allora di dimensioni limitate ed utili solo per la raccolta delle acque o per semplici depositi.

Contemporaneamente si assistette al perfezionamento dell'intera struttura, dotata di una statica complessa, di labirintici collegamenti, di strutture protettive, arricchita da decorazioni con marmi policromi.

Gli ambienti ipogei erano coperti e 'nascosti', al livello dell'arena, da un tavolato ligneo, con elementi mobili e botole che permettevano repentini collegamenti verticali tra esterno ed interno, consentendo il sollevamento o la discesa di gladiatori, bestie o materiali di scena con rudimentali ma entusiasmanti effetti scenici.

Il tavolato poteva coprire l'intera superficie dell'arena, come per il Colosseo (fig.1), solo le gallerie circolari e i corridoi sotterranei principali, come nel caso dell'Anfiteatro Campano, o solo la parte centrale in caso di galleria assiale unica, come nel caso dell'anfiteatro di Tarragona.

Nel caso in cui l'arena fosse interamente scavata, si accedeva ai sotterranei alle estremità degli assi maggiore e minore; se invece era presente un solo corridoio ipogeo predominante vi si accedeva esclusivamente dal lato corto, come nel caso di Tarragona. In anfiteatri di grandi dimensioni gli ambienti ipogei potevano raggiungere altezze comprese tra i 5 e i 7 m. ed erano circondati da una galleria di comunicazione anulare, in alcuni casi dotata di due livelli di percorribilità con scale di servizio.



1: La cavea totalmente scavata del Colosseo con la parziale ricostruzione del tavolato ligneo di copertura (Ricardo González Monreal, 2020).

Interessante è lo studio, ancora suscettibile di ampliamento, dei numerosi locali tecnici presenti all'interno degli anfiteatri, dei sistemi ingegnosi di montacarichi e ascensori che permettevano l'accesso diretto all'*arena* dai sotterranei, delle gabbie mobili azionate a distanza affinché gli animali potessero seguire un percorso appositamente studiato per la buona riuscita dello spettacolo. Inoltre, merita una attenzione particolare il sistema di raccolta delle acque reflue che trovava posto proprio nei sotterranei dell'anfiteatro: le acque meteoriche venivano raccolte in una fossa quasi sempre in corrispondenza del centro dell'*arena* e convogliata verso l'esterno attraverso tubazioni situate in gallerie ausiliarie. Negli anfiteatri di grandi dimensioni, la rete idrica di allontanamento delle acque meteoriche e reflue era inglobata nello spessore delle pareti; confluiva in cisterne interne o esterne o direttamente in mare o lungo i fiumi qualora la posizione geografica dell'anfiteatro lo permettesse.

2. Palinsesti architettonici e urbani: gli ipogei dell'anfiteatri romani di Tarragona e di Santa Maria Capua Vetere tra specificità architettoniche e memoria del passato

Attraverso i casi studio degli anfiteatri di Tarragona, in Spagna, e di Santa Maria Capua Vetere, in Italia, il contributo proposto intende indagare le specificità architettoniche e costruttive degli ambienti ipogei, nonché le modalità con cui sono stati oggetto di riuso, scavo e restauro nei secoli, in vista di una loro trasmissione al futuro.

Lungi dal voler approfondire in questa sede i consistenti palinsesti dei due anfiteatri, distinti da storie millenarie e da numerose trasformazioni che ne hanno caratterizzato la *facies* attuale, ci si concentra esclusivamente sugli aspetti relativi ai loro sotterranei.

LUIGI CAPPELLI

L'anfiteatro romano di Tarragona presenta due gallerie ipogee, disposte secondo gli assi di fondazione dell'edificio, che si intersecano al centro dell'arena, in corrispondenza di quella che originariamente era una grande vasca utile alla raccolta delle acque meteoriche. In epoca romana, esse furono scavate mediante trincee [TED'A 1990, 91] e stabilizzate tramite murature di contenimento in *opus caementicium*, intervallate da catene verticali a blocchi sfalsati, realizzate con il metodo delle casseformi. Sulla sommità di tali sostruzioni erano presenti conci opportunamente sagomati per l'alloggiamento delle travi che sostenevano il tavolato di copertura posto al livello dell'arena.

Riportate alla luce in seguito a scavi archeologici compiuti negli anni Cinquanta del Novecento, la scoperta delle gallerie ipogee dell'anfiteatro romano di Tarragona permise di ricostruirne significativi dati dimensionali e materici, facilitando una restituzione ipotetica delle fattezze originarie e dei meccanismi logistici di funzionamento relativi agli spettacoli e all'uso dell'intero edificio.

Oltre a suggerire l'entità del monumento tarraconense, lo studio archeologico delle *fossae* ne ha svelato le principali trasformazioni, relative sia ad adeguamenti e rifacimenti, sia a moderni restauri, spesso poco consapevoli.

In epoca romana, durante il regolare esercizio dell'edificio, essendo le gallerie ipogee molto movimentate e sotterranee, erano sicuramente soggette a periodiche manutenzioni, implementazioni tecnologiche e rinnovamenti di materiali, spesso degradati dall'umidità del terreno.

Successivamente, invece, in seguito all'abbandono dell'edificio per lo spettacolo già nel 400-450 si assistette ad una graduale sedimentazione delle gallerie ipogee, utilizzate come cave di materiale e propizie fondazioni per nuove costruzioni all'interno dell'arena.

Il braccio meridionale del fossato longitudinale, ad esempio, presenta parti delle strutture fondazionali di un edificio religioso che occupò l'arena dell'anfiteatro alla fine del VI secolo. Esso testimonia la sostanziale alterazione architettonica subita dall'edificio tra il 575 ed il 600 con la costruzione di una basilica visigota sui ruderi dell'edificio ludico romano.

La basilica, costruita mediante il reimpiego di numerosi blocchi appartenenti originariamente alle gradinate ed al podio dell'anfiteatro, sul luogo del martirio di santi Fruttuoso, Augurio ed Eulogio, fu realizzata sfruttando le sostruzioni meridionali delle *fossae*, assumendo l'arena come spazioso sagrato. La costruzione della basilica sabotò di fatto il canale di deflusso delle acque meteoriche dell'anfiteatro ed interruppe il collegamento tra i sotterranei dell'anfiteatro ed il mare, possibile mediante una *crypta* situata sotto la cavea meridionale.

La perdita del sistema sotterraneo di comunicazione e raccolta si completò prima con le ulteriori trasformazioni accadute nell'arena, che ospitò nei secoli un convento, una guarnigione militare ed in ultimo un carcere, poi abbattuto, e infine con i restauri compiuti a partire dagli anni Settanta del Novecento [Ted'A 1990].

Interessante, inoltre, è lo studio dei *pegmata* tarraconensi, i meccanismi di salita e discesa di servizio tra i sotterranei e l'arena, situati quasi interamente negli ambienti ipogei, a stretto contatto con le gabbie e i depositi di materiale scenico. Tale tecnologia di collegamento era in legno, con una serie di contrappesi in pietra che permettevano la salita e la discesa di una piattaforma mobile. Anche a Tarragona, mediante un sistema di funi e contrappesi azionati da argani, si sollevavano gladiatori, bestie o materiale scenico nel mezzo dell'arena, come testimoniano le numerose pietre di contrappeso e le impronte dei binari dei carrelli rinvenuti all'interno degli ambienti ipogei, durante i lavori di scavo di S. Ventura del 1956.



2: Anfiteatro romano di Tarragona (Luigi Cappelli, 2019).

Allo stato attuale gli ambienti ipogei, completamente scoperti e dunque soggetti ad agenti atmosferici e fattori di rischio ambientale, sono facilmente individuabili e percepibili planimetricamente. Individuati da una ringhiera metallica che li circonda, se osservati da vicino, presentano un campionario di tecniche costruttive antiche e moderne, con tessiture e apparecchi murari differenti in base all'epoca di realizzazione, che richiederebbero oggi un consolidamento ed una migliore protezione. Essi sono attraversati in più punti da passerelle non prive di ostacoli che permettono la visita dell'arena e dei resti della basilica visigota negando, tuttavia, i reali livelli di percorribilità e fruizione di tali spazi.

Di maggiore entità e ricchezza sono invece i sotterranei dell'Anfiteatro Campano, «in tale stato d'integrità, che sembrano or ora costrutti» [Rucca 1853, 22].

La prima descrizione degli ambienti ipogei dell'Anfiteatro Campano si deve a Francesco Alvino che nel 1833, nella prima edizione del suo studio monumentale sull'edificio, pochi anni dopo lo scavo delle sostruzioni, li definì «meravigliosi» nella configurazione di «tutto lo spazio ellittico ch'è sottoposto all'arena» [Alvino 1842, 10].

L'ipogeo è suddiviso in dieci corridoi, separati da lunghe file di pilastri sormontati da archi e volte, a cui corrispondono dei vuoti a livello dell'arena, originariamente chiusi da tavolati lignei. Il corridoio centrale, che corrisponde all'asse maggiore dell'anfiteatro, è interamente scoperto mentre i corridoi laterali presentano spiragli praticati nelle volte. Intorno allo spazio sotterraneo corre un corridoio ellittico scoperto, lungo il quale si aprono quarantadue stanze coincidenti con la prima fascia aderente al podio.

Di enorme rilievo, nei sotterranei dell'anfiteatro di Santa Maria Capua, è la presenza di gran parte del sistema di irreggimentazione delle acque meteoriche, perfettamente conservato, del

LUIGI CAPPELLI

quale si può osservare un canale fiancheggiato da due marciapiedi laterali e pendente verso un condotto ove erano praticate tre aperture che fungevano da scolo per le acque reflue.

Anche Giacomo Rucca descrisse l'Anfiteatro Campano e i suoi sotterranei, sottolineandone il dinamismo delle forme, esaltato dal «bianco de' travertini e del rosso de' mattoni» e dalla «finezza d'arte» dei «mattoni cuneati» degli archi ipogei. Egli osservò come «le pietre si combaciano perfettamente, essendo levigate nella faccia interna e sono inoltre collegate interiormente con perni di ferro involti nel piombo» [Rucca 1853].

Completamente interrati per secoli, mentre l'Anfiteatro Campano fungeva da presidio militare, *verilascio* e cava di preziosi materiali, i sotterranei furono riportati in luce tra il 1826 e il 1931 da Pietro Bianchi. Quest'ultimo condusse gli scavi e si preoccupò di risolvere le criticità statiche che man mano si presentavano, compiendo «urgenti riparazioni» e fondamentali interventi di consolidamento.

La scoperta degli ambienti ipogei diede un nuovo impulso all'interesse antiquario e scientifico nei confronti dell'Anfiteatro, già molto noto per tutto il Settecento, alimentando ulteriormente la curiosità di artisti ed intellettuali che durante i loro viaggi in Italia sostavano lungo la via Appia per immortalare e studiare il monumento. Dopo essere stato numerosissime volte raffigurato nel corso dei secoli, nel 1834 l'Anfiteatro Campano fu disegnato, ad esempio, da Prosper Morey, architetto francese in viaggio in Italia. Egli, dopo Alvino, fu uno dei primi artisti a restituire l'Anfiteatro 'svuotato', visto dall'alto (fig.3), con i primi esiti delle campagne



3: P. Morey, *Amphitéâtre de Capoue* (1834), inchiostro su carta, 206 x 261 mm (Bibliothèques de Nancy, M-FG-AL-00001-47).

di scavo che in quegli anni ne stavano liberando i sotterranei [Pollone 2018, 124]. Nella prima metà del Novecento nuove opere di restauro coinvolsero le strutture degli archi laterizi e delle volte cementizie dei sotterranei, lesionate e deteriorate che, «per vetustà e disgregamento delle malte», presentavano dissesti. Sotto la direzione di Amedeo Maiuri, si ridiede agli archi «sgretolati» la necessaria consistenza utilizzando mattoni della stessa forma e dimensione, ma di diversa colorazione. Le volte cementizie furono risarcite con «dell'opera sacco» o con «sostegni di intelaiature in ferro», rispecchiando tecniche applicate anche in interventi compiuti in superficie, sulle strutture della cavea [Maiuri 1937].

Allo stato attuale i sotterranei voltati dell'Anfiteatro Campano rappresentano uno degli elementi di maggiore interesse per studiosi e visitatori che, percorrendone i corridoi, possono immergersi in una atmosfera unica, memore di tecniche costruttive tradizionali, testimone di antiche attrazioni e dinamiche sociali. Ciò nonostante, diverse sono le criticità riscontrabili dal punto di vista conservativo ed in merito all'accessibilità ed il miglioramento della fruizione: lastricati irregolari o sconnessi, mancanza di pavimentazione, dislivelli eccessivi e salti di quota. Tali problematiche rappresentano questioni imprescindibili per un progetto di restauro che, oltre a risolvere criticità strettamente connesse alla matericità e alla stabilità del monumento, deve progettare un idoneo e consapevole orientamento dei flussi dei visitatori, mediante una corretta distinzione dei percorsi.

3. Dalle *fossae* agli *ipogei*: una nuova fruizione dei sotterranei anfiteatrali

Il riuso degli anfiteatri come luoghi di manifestazioni temporanee, spettacoli teatrali e musicali, eventi aggregativi e iniziative comunitarie è oggi ampiamente diffuso e asseconda l'idea di conferire una funzione sociale e comunitaria a tali antichi siti, scavati a partire dall'Ottocento o liberati da sovrastrutture di epoca medievale. È nel bacino del Mediterraneo che vengono compiuti i primi tentativi di tale prassi. Spesso condizionati da restauri (o ricostruzioni) non filologicamente corretti, i primi anfiteatri in cui si svolsero spettacoli musicali, teatrali o sportivi furono quelli di Verona nel 1807 [Coarelli, Franzoni 1972], di Arles nel 1830 e di Nîmes nel 1863 [Romeo 2015, 41], dando il via ad una serie di interventi di adeguamento funzionale e 'restauri' che coinvolsero un grande numero di edifici antichi per lo spettacolo, anfiteatri ma anche teatri, circhi e *odeia*. Tali edifici subirono semplici sistemazioni con allestimento di palcoscenici o di una platea nell'arena o furono dotati di nuovi camminamenti, gradinate e nuove ed ingombranti strutture edilizie.

Un'ulteriore strategia per un riuso consapevole degli edifici anfiteatrali e soprattutto per i loro ambienti ipogei, stimolante e funzionale rispetto ad una innovativa e ampliata fruizione dei siti archeologici di riferimento, potrebbe essere basata sull'allestimento museale.

Oltre alla definizione di percorsi espositivi lungo i corridoi sotterranei, utili ad uno *story telling* orientato alla conoscenza del luogo. È fondamentale che l'esperienza di visita all'interno dell'anfiteatro si basi su una rilettura del suo palinsesto, attraverso informazioni fornite ai visitatori mediante strumenti tradizionali, multimediali o virtuali. Al tempo stesso, la rievocazione di taluni tipici meccanismi e dinamiche proprie dell'edificio faciliterebbe la percezione del luogo e la carica emotiva della visita.

La ricostruzione dei sistemi tecnologici caratteristici e funzionali, mediante le potenzialità della realtà aumentata o 'fisicamente' con modelli in scala naturale, potrebbe rappresentare una valida scelta strategica, sia per migliorare la conoscenza dei Beni, sia per aumentarne l'attrattività e trasmetterne al futuro i caratteri predominanti.

Molto interessante, ad esempio, nello studio di nuove strategie di miglioramento della fruizione e per l'ampliamento dell'accessibilità degli anfiteatri, è l'idea di ricostruire i

LUIGI CAPPELLI

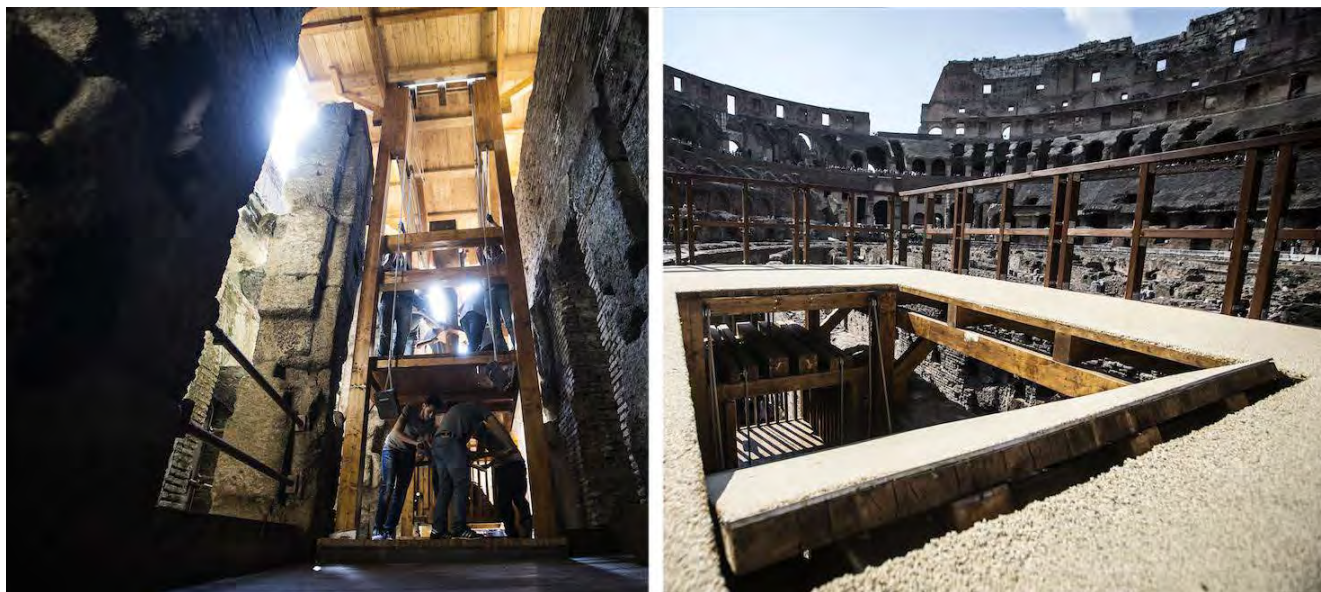
montacarichi, che un tempo issavano belve e materiali scenici, per collegare gli ambienti ipogei al livello dell'arena, svelando il meccanismo più suggestivo dell'apparato scenografico anfiteatrale.

Tali collegamenti, se ricostruiti secondo rigorosi criteri filologici e le originarie modalità costruttive, con materiali innovativi e più idonee tecnologie, possono porsi come strumenti didattici per una fruizione ampliata, testimoniando il funzionamento scenico degli ambienti sotterranei. Un *unicum* interessante risale al 2013 e coinvolse il Colosseo, ove con il pretesto di girare il documentario *Colosseum-Roman death trap*, del regista Gary Glassman, si ricreò un modello a scala naturale del complesso ed originale meccanismo scenico tipo degli anfiteatri, che oltre alla realizzazione del film permise non pochi approfondimenti a studiosi e visitatori (fig. 4 e 5).

Nel caso dell'anfiteatro di Tarragona non è da escludere, in seguito ad una messa in sicurezza delle murature perimetrali di contenimento degli spazi ipogei, la possibilità di renderli visitabili. Già alla fine degli anni Novanta del Novecento e fino agli inizi degli anni Duemila si accese un intenso dibattito sulla possibilità di ricostruire un ascensore che, riproducendo i meccanismi scenici romani, potesse condurre i visitatori in maniera contingentata ai sotterranei. Un elemento in acciaio autoportante, con un minimo impatto sulle strutture antiche, attraverso un pistone telescopico addossato alla parete rocciosa all'estremo del braccio nord della galleria ipogea trasversale, renderebbe visitabile i sotterranei che, se coperti, potrebbero anche ospitare un'area espositiva.

Allo stesso modo a Santa Maria Capua Vetere, la ricostruzione dei sistemi di salita dagli ipogei al piano dell'arena, inseriti nelle aperture originariamente chiuse con botole, consentirebbe una diversa percezione degli spazi e migliorerebbe la percorribilità dell'intero sito archeologico, accrescendone la visitabilità e l'interesse.

A valle dei casi esposti, si rileva dunque come il progetto di restauro, integrando antichi saperi e nuove tecnologie, possa restituire una più completa conoscenza degli anfiteatri romani, migliorarne la fruizione e riaccendere l'interesse di studiosi e visitatori nei luoghi ove riecheggia maggiormente la storia.



4-5: La riproduzione dell'antico montacarichi installata nei sotterranei del Colosseo a Roma, il 5 giugno 2005, giorno della sua presentazione (Ansa/ Angelo Carconi).

Bibliografia

- ALVINO F. (1842). *Anfiteatro Campano, restaurato ed illustrato dall'architetto Francesco Alvino*, Stamperia e Cartiera del Fibreno.
- CIURANA PRAST J., MACIAS SOLÉ J.M., MUÑOZ MELGAR A., TEIXELL NAVARRO I., TOLDRÀ DOMINGO J.M. (2012). *Amphitheatrum, memoria martyrum et ecclesiae, Les intervencions arqueològiques a l'amfiteatre de Tarragona (2009-2012)*, Sugrañes Editors.
- COARELLI F., FRANZONI L. (1972). *Arena di Verona: venti secoli di storia*, Verona, Ente autonomo Arena di Verona.
- DUPRÉ, X. (1994). *El anfiteatro de Tarraco, El Anfiteatro en la Hispania Romana*, Coloquio Internacional (Mérida 26 – 28 de Noviembre 1992), Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, Mérida.
- MAIURI A. (1937). *Le ultime vicende dell'anfiteatro di S. Maria Capua Vetere*, in «Rendiconti della Accademia di archeologia lettere ed arti/Società Reale di Napoli», Vol. XVII, Napoli.
- PICONE R. (2018). Archeologia e contesto. Il ruolo del restauro, in «Materiali e strutture», n. 13, pp. 63-84.
- POLLONE S. (2018). *Attraverso l'Antico. Prosper Morey e l'Architettura del Mezzogiorno d'Italia*, in «Ananke», 83, gennaio 2018, pp. 123-128.
- ROMEO E. (2015). *Monumenta tempore mutant et mutatione manent. Conservazione e valorizzazione degli antichi edifici ludici e per lo spettacolo*, in «Confronti», 6-7, 41
- RUCCA G. (1853). *Sul Primato dell'Anfiteatro Campano. Memoria letta alla Reale Accademia Ercolanese*, Stamperia Reale, Napoli.
- TED'A (1990). *L'amfiteatre romà de Tarragona, la basílica visigòtica i l'església romànica, Memòries d'excavació 3*, Ajuntament de Tarragona, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Instituto Nacional de Empleo, FSE, Tarragona.

Il culto misterico 'sotto la città'. Strategie di restauro, valorizzazione e ampliamento della fruizione per il Mitreo di Santa Maria Capua Vetere

The mystery cult 'under the city'. Restoration, enhancement and improvement of fruition capable strategies for the Mitreo di Santa Maria Capua Vetere

ERSILIA FIORE

Università di Napoli Federico II

Abstract

Rinvenuto fortuitamente nel 1922, durante i lavori di consolidamento di un edificio privato, il Mitreo di Santa Maria Capua Vetere è uno dei luoghi dedicati al culto misterico di Mitra, antica divinità di origine persiana, meglio conservati in tutta Europa.

Si tratta di una struttura ipogea, risalente al II-III sec d.C., composta da uno stretto corridoio e da un vestibolo rettangolare fungenti da anticamera a un'aula di culto riccamente affrescata, illuminata da quattro lucernari. Tale sito, pur essendo uno dei maggiori esempi tra i rari santuari mitraici con decorazione pittorica, è stato a lungo abbandonato (a causa di diverse problematiche di conservazione e fruizione) e solo recentemente è diventato oggetto di un'importante attività di monitoraggio propedeutica al suo restauro.

Il contributo proposto, partendo dagli interventi programmati nell'ambito del progetto di Restauro e Valorizzazione promosso dal Polo museale della Campania, intende individuare linee guida e possibili strategie di intervento volte al restauro e al miglioramento della fruizione del Mitreo, attraverso l'approfondimento e la ricerca sulle nuove tecnologie applicate alla conservazione e alla narrazione dei beni culturali che possano inserire il sito archeologico in un percorso unitario di valorizzazione capace di esaltarne il potenziale.

Coincidentally found in 1922 during the consolidation works of a private building, the Mitreo of Santa Maria Capua Vetere is one of the best preserved places dedicated to the mystery cult of Mithras, an ancient deity of Persian origin, throughout Europe.

It is an underground structure dating back to the II-III century. A.D., composed of a narrow corridor and a rectangular unlit vestibule acting as an antechamber of worship beautifully frescoed and illuminated by four skylights. This site, although one of the major examples among the rare Mithraic sanctuaries with pictorial decoration, has been abandoned for a long time (presenting various problems of conservation and use) and only recently has become the object of an important monitoring activity in preparation for its restoration. The proposed contribution, starting from the interventions planned as part of the Restoration and Enhancement project promoted by the Campania Museum Pole, aims to identify guidelines and possible intervention strategies aimed at enhancing and improving the use of the Mithraeum through in-depth study and research on new technologies applied to the conservation and narration of cultural heritage, inserting it in a unified path of restoration capable of enhancing its potential.

Keywords

Restauro, valorizzazione, fruizione.

Restoration, enhancement, fruition.

Introduzione

Il tema della città stratificata e, quindi, della difficile connessione delle testimonianze del passato con i luoghi del presente, si concretizza nei problemi di tutela, conservazione e fruizione derivanti dalla presenza di una città antica al di sotto di un centro moderno.

La convivenza tra antico e nuovo ha dato vita, fin dal passato, a molteplici esperimenti – dai programmi di sistemazione delle antichità messi in campo dal prefetto de Tournon a Roma, durante il decennio francese, ai progetti urbani post unitari pensati per l'area dei Fori imperiali; dalle sistemazioni celebrative realizzate durante il ventennio fascista, ai progetti contemporanei per la realizzazione delle infrastrutture metropolitane in numerose città italiane – risultando ancora oggi un nodo irrisolto e finendo col produrre una visione frammentaria dei centri urbani. In tali casi, molto spesso, la tutela della materia archeologica si traduce semplicemente nell'azione conservativa immediatamente successiva allo scavo, per poi lasciare il campo all'abbandono che ne rende sporadica e difficile la frequentazione, fino a cancellarne la memoria.

Queste dinamiche sono ben visibili nell'esperienza della città di Santa Maria Capua Vetere in provincia di Caserta, la cui morfologia urbana è profondamente condizionata dalla presenza dei resti archeologici dell'antica Capua, città tra le più importanti del Mediterraneo antico, famosa per molti secoli per la ricchezza e l'elegante stile di vita delle sue classi dirigenti.

La storia di questo territorio, ben noto nell'antichità per il suo peso economico, culturale e politico, va ben oltre le vicende militari e i ludi gladiatori che hanno tra i protagonisti il noto Spartaco, legandosi alle vicende religiose e ai culti orientali che, tra il I e il III secolo d.C., si diffusero in tutto l'impero romano.

Solo nell'ultimo secolo, infatti, tra ritrovamenti fortuiti e scavi sistematici seguiti dalla Soprintendenza Archeologica, l'antica Capua ha restituito numerosi reperti mobili e strutture sotterranee ascrivibili alla sfera del culto religioso e che, in più di un caso, si sono rivelate di notevole interesse per l'unicità degli aspetti architettonici e figurativi presenti [Sirano 2014].

È il caso del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere, struttura sotterranea venuta alla luce nel 1922, che fin dalla sua scoperta ha suscitato l'interesse di visitatori e studiosi internazionali. Tale cripta è unanimemente considerata uno dei più importanti luoghi dedicati all'antico dio persiano Mitra, il cui culto iniziò a diffondersi nell'area capuana, nel I secolo d. C., attraverso i gladiatori orientali che giungevano numerosi dalle coste del Mediterraneo per combattere nel vicino Anfiteatro.

La struttura ipogea, tra le meglio conservate in tutta Europa, offre al fruitore la possibilità di immergersi in un ambiente dalla forte carica spirituale e simbolica, presentandosi come una testimonianza unica sul territorio campano per morfologia, storia e stato di conservazione, per la quale urge individuare possibili strategie di intervento basate sull'interdisciplinarietà dei saperi e della ricerca, anche volte alla conservazione e all'ampliamento della fruizione del sito. La riscoperta e lo studio materico di tale architettura ipogea, degli usi e dei significati ad essa connessi, rappresenta un'occasione preziosa per raccontare e valorizzare, attraverso metodologie innovative di rilievo e *storytelling*, nuove sfumature del palinsesto urbano dell'antica città casertana, il cui territorio si è arricchito di un'ulteriore presenza che ha riportato alla luce significati e forme proprie di una dimensione antropologica ancora parzialmente sconosciuta, ma che appare strettamente connessa alla romanitas presente in città.

1. Origini e forme del culto misterico 'sotto la città'. Il Mitreo di Santa Maria Capua Vetere

Il culto di Mitra, originario dell'area del mediterraneo orientale, si diffuse nell'impero romano a partire dal I secolo a. C., raggiungendo il suo apice tra il II e il III secolo d.C., in coincidenza con la crisi spirituale corrispondente alla decadenza del paganesimo. In quei secoli, il culto mitraico divenne molto popolare per le sue concezioni misteriosofiche ruotanti intorno all'esistenza dell'anima e alla possibilità di garantirne l'*aeternitas* – cioè la sopravvivenza dopo la morte – attraverso il suo perfezionamento, raggiunto mediante prove e cerimonie rituali. Sul territorio campano, dove le cosiddette 'religioni orientali' si affermarono molto presto a causa dei traffici commerciali legati alla rotta Delo-Pozzuoli, il culto misterico di Mitra è documentato, fin dal I secolo d. C., da fonti letterarie – tra cui un noto passo del poeta campano Stazio che ne rappresenta la prima attestazione sicura – e da importanti testimonianze archeologiche nelle aree di Pozzuoli, Napoli, Castellammare di Stabia, Ischia e Capri [Ensoli 2014, 62]. Tuttavia, il luogo in cui tale culto misterico si manifestò più precocemente fu, senza dubbio, l'antica città di Capua; ne sono una prova eloquente le rappresentazioni monumentali del dio (busto e testa) poste a decorazione delle chiavi d'arco del primo ordine dell'Anfiteatro Campano [Foresta 2008], chiaro indizio che il culto di Mitra era già da tempo strettamente legato alla comunità cittadina e ai gladiatori, tanto da poter credere che la religione mitrica ebbe nell'antica Capua uno dei principali centri propulsori occupando, già alla fine del I d.C., un importante spazio sotterraneo nei pressi del Foro e del *Capitolium* della città [Ensoli 2014, 65].

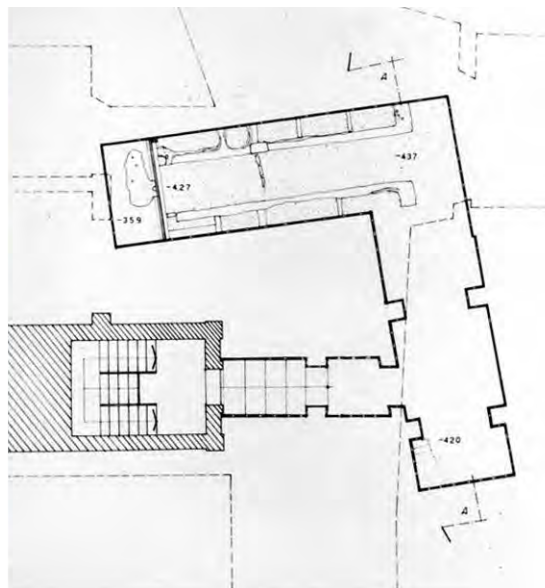
Gli iniziati al culto del dio, infatti, avevano come luogo d'incontro i mitrei, ambienti sotterranei a pianta rettangolare absidata, con lunghe file di panche lungo le mura laterali su cui sedevano i partecipanti ai misteri.

Tali strutture, distinguibili dagli altri edifici templari per una precisa morfologia e collocazione, erano costruite ad imitazione della caverna nella quale si tramandava che il dio Mitra avesse intrappolato ed ucciso il toro sacro – dalla cui morte scaturisce la fecondità cosmica e la salvezza dei fedeli – ed erano spesso realizzate sfruttando gli ambienti sotterranei presenti nei centri urbani, come terme e criptoportici, o adattando edifici preesistenti per ricreare artificialmente l'ambiente della grotta, non potendo che rarissimamente avere ambienti naturali a disposizione per lo svolgimento del culto.

Il Mitreo di Santa Maria Capua Vetere fu scoperto nell'autunno del 1922 durante i lavori di scavo effettuati per consolidare le fondazioni di un edificio privato in via Pietro Morelli, oggi detta vico Mitreo, e scavato nel 1924 come testimoniano Antonio Minto, soprintendente dell'area, e i giornali di scavo redatti dal sig. Nicola Testa, primo custode del sito¹.

La struttura, situata nei pressi dell'antico *Capitolium* e del foro della metropoli capuana, per le sue caratteristiche spaziali e iconografiche fu da subito identificata come luogo di culto del dio Mitra, la cui presenza a Santa Maria Capua Vetere era stata attestata già prima del ritrovamento dell'aula ipogea da Theodor Mommsen [Minto 1924, 374], con un'epigrafe (CIL. X 3793) che testimoniava l'esistenza del culto (e di conseguenza anche della cripta) nella città campana.

¹ Giornale di scavo dal 17.03 al 11.05.1924, prot.2043 del 21 maggio 1924; già presente in Sirano 2017, p. 283.



1: (a sinistra) Ingresso alla struttura ipogea in Vico Mitreo n°5; (a destra) Planimetria del Mitreo (fonte: Soprintendenza Archeologica della Campania).

Il ritrovamento Mitreo, pur costituendo un'importante scoperta archeologica, comportò per l'amministrazione comunale il sorgere di una serie di problemi giuridici, amministrativi e tecnici, in merito all'esproprio del fondo privato in cui ebbe luogo il fortunato ritrovamento – testimoniati dalla fitta corrispondenza tra il podestà del comune, l'avvocato Pasquale Fratta, e la Soprintendenza, negli anni in cui anche il noto soprintendente Amedeo Maiuri stava lavorando sul territorio capuano al restauro del vicino Anfiteatro Campano.

L'aula di culto, pur presentandosi agli occhi dei suoi scopritori in un discreto stato di conservazione, necessitava di essere repentinamente protetta, in particolare dal deflusso delle acque piovane, che ancora oggi costituisce la principale problematica conservativa del sito, oltre che dotata delle opere necessarie a renderla visitabile a un pubblico vasto.

Situato a circa 4 metri sotto il piano stradale e orientato in direzione sud-ovest, il Mitreo fu reso accessibile al pubblico a conclusione dei lavori per la costruzione di un atrio e di un sistema di scale d'accesso che sostituisse la botola rudimentale, con scale a pioli di legno, utilizzate fino ad allora per l'ingresso all'ipogeo.

I lavori – realizzati quasi interamente a spese del podestà, l'avv. Fratta, che aveva già contribuito generosamente all'esproprio dei terreni e alla sistemazione dell'anfiteatro di tasca propria – sono testimoniati dalla targa celebrativa in latino che ricorda la circostanza casuale della scoperta del monumento, la sua importanza per la città e i lavori eseguiti.

L'aula sotterranea, di dimensioni rettangolari, si presenta divisa in due ambienti: uno stretto corridoio, detto *apparitorium*, che fungeva da stanza di preparazione per i neofiti, e l'aula di culto vera e propria, costituita da una camera rettangolare – di circa 12 metri di lunghezza per 3 metri di larghezza – caratterizzata da una pavimentazione in cocciopesto e frammenti marmorei e da una copertura con volta a botte dipinta a stelle a otto punte di colore rosso e blu e decorazioni in pasta vitrea che dovevano simulare, alla luce delle fiaccole degli adepti, l'immagine del cielo stellato. Lungo i lati della struttura si trovano due file di banchi continui – detti *praesepia* – sui quali sedevano i fedeli che partecipavano ai riti e, al di sopra di essi, sono ancora visibili, anche se gravemente compromessi, gli affreschi raffiguranti i sette gradi di iniziazione degli adepti al culto del dio. Sulla parete di fondo è collocato l'altare, costituito



2: Mitreo di Santa Maria Capua Vetere, vista generale della sala di culto: in evidenza gli affreschi con le rappresentazioni simboliche del culto mitrico.

da un podio in muratura rivestito di stucco rosso, sormontato da un grande affresco semicircolare, unica rappresentazione pittorica nota raffigurante Mitra *tauroctono*.

L'aula ipogea rappresenta, pertanto, uno spazio ideato e progettato per rispondere alle esigenze di culto e di rito di una grande comunità urbana quale fu Capua tra il I e il III secolo d.C.

2. Strategie di restauro, valorizzazione e ampliamento della fruizione del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere

Le peculiarità e i caratteri di unicità precedentemente evidenziati rendono quanto più urgente la questione del restauro e della fruizione di questo sito a lungo trascurato e mortificato da interventi non sempre risolutivi e dalle infiltrazioni d'acqua che, nel tempo, hanno compromesso gli affreschi più rappresentativi e meglio conservati del culto del dio Mitra in Europa. La conservazione degli ambienti ipogei, infatti, rappresenta un problema di non facile soluzione, dovuto alle complesse dinamiche che caratterizzano l'interazione fisico-chimica e biologica tra le strutture ipogee e l'ambiente circostante.

In particolare, per garantire la scelta di soluzioni che assicurino la salubrità degli ambienti interni e la corretta conservazione dei beni in essi contenuti, per le architetture ipogee risulta fondamentale il controllo costante delle condizioni ambientali, attuando, quando necessario, anche dei compromessi tra le esigenze conservative e quelle fruibili, sulla base del rischio di degrado che si considera accettabile per tali strutture.



3: S. Maria Capua Vetere, Mitreo. Parete ovest della sala di culto decorata con la rappresentazione del dio Mitra che uccidere il toro sacro (Tauroctonia).

A tal proposito, la fine del 2019 ha segnato per il circuito archeologico dell'antica Capua un momento di svolta con l'inizio di importanti attività di monitoraggio ambientale degli ambienti ipogei, propedeutiche agli interventi conservativi programmati nell'ambito del progetto di 'Restauro e Valorizzazione del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere' promosso dal Polo Museale della Campania. Si tratta del primo intervento complessivo di restauro del Mitreo dalla sua scoperta, indispensabile alla sua conservazione e fortemente richiesto dal pubblico. Esperienze condotte su ambienti sotterranei, come necropoli e catacombe, hanno indicato nei processi di scambio termoigrometrico le principali cause dei meccanismi di degrado chimico, come i cicli di cristallizzazione dei sali, e biologico, come la formazione di piante, microrganismi ed alghe. Un esempio è rappresentato dagli studi realizzati sulla tomba di Nefertari in Egitto, dove le attività di monitoraggio ambientale hanno riscontrato, nei giorni immediatamente successivi all'apertura della tomba, un aumento progressivo degli organismi biodeteriogeni presenti sulle superfici lapidee implicabile proprio alla presenza del personale impiegato nelle ricerche in corso [Arai 1998].

Il fenomeno del biodeterioramento, fortemente presente anche sulle pareti affrescate del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere, è determinato dall'azione metabolica di microrganismi, il cui sviluppo e la cui azione alterante è strettamente correlata ai parametri fisici di umidità, temperatura e luce, nonché dall'interazione, diretta o mediata, con l'ambiente esterno.

Un rischio da non sottovalutare è rappresentato dall'apertura degli ambienti ipogei al pubblico, soprattutto in caso di affluenza elevata, e dall'inserimento di fonti di luce mal calibrate e/o posizionate che, generando calore, agevolano l'azione di fotosintesi, favorendo la crescita dei microrganismi e, in molti casi, l'alterazione e il distacco delle superfici

architettoniche. La stessa causa di degrado è riscontrabile in numerose strutture ipogee che, anche se in perfetto stato di conservazione al momento della scoperta, a contatto con l'atmosfera hanno perso, a distanza di pochi anni, gran parte delle opere dipinte in esse contenute. È il caso della Tomba del Triclinio e della Tomba dei Rilievi Dipinti a Cerveteri vicino Roma o della Caves di Lascaux in Francia, le cui pareti, ricoperte da disegni e pitture in perfette condizioni al momento della scoperta, sono state massicciamente invase da microrganismi ed alghe a seguito dell'apertura al pubblico.

Negli ultimi decenni, l'introduzione di nuovi dispositivi digitali per il rilievo e la diagnostica ha permesso di sperimentare nuove modalità di fruizione e valorizzazione attraverso l'applicazione ai beni architettonici dei più moderni ritrovati della geomatica. Strumenti sempre più compatti e di facile utilizzo e trasporto hanno moltiplicato le opportunità di rilievo e analisi dei dati materici restituendo rappresentazioni reali, virtuali o 'aumentate' di oggetti di interesse archeologico, artistico o architettonico. Ciò ha consentito di ottenere con rapidità e rigore rilievi multi-scalari dei manufatti oggetto di studio individuandone ogni singolo reperto e restituendone in maniera completa aspetti dimensionali, formali, materici e di degrado.

Gli aspetti rilevati attraverso le nuove tecnologie possono essere 'visualizzati' non solo con la finalità di analizzare nel dettaglio gli ambienti oggetto di studio ma anche a supporto di processi di ricostruzione digitale molto diffusi nel campo del restauro archeologico.

L'uso delle tecniche digitali sarà utile non solo a valutare le soluzioni più idonee per la conservazione degli apparati pittorici, soprattutto nel caso di un bene archeologico ancora poco conosciuto e visitato come il Mitreo di Santa Maria Capua Vetere, ma soprattutto a definire le migliori modalità di fruizione del sito, in particolare per le persone con disabilità motoria e percettiva, mettendo in pratica un approccio innovativo e multidisciplinare.

Un primo tentativo di mettere in pratica tale dinamica è stato promosso dal Polo Museale della Campania con la mostra *'Mitra a Capua Vetere. Tra Oriente e Occidente'*, a cura di Ida Gennarelli – direttore del Museo archeologico dell'antica Capua, Mitreo e Anfiteatro Campano – e di Serenella Ensoli, docente di Archeologia Classica del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università Luigi Vanvitelli.

Tale iniziativa, strettamente legata al progetto di restauro del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere che il Polo museale della Campania sta realizzando con l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, il CNR e diverse Università italiane, attraverso un percorso espositivo realizzato con la collaborazione di società internazionali specializzate in installazioni museali immersive, ha approfondito i vari aspetti del culto Mitrico, la sua penetrazione in Campania e nel mondo romano, e gli aspetti misterici che tale culto assume in occidente, diffondendosi soprattutto tra militari e schiavi.

Tutto questo utilizzando nuove prospettive, volte a migliorare e incrementare il valore dell'esperienza museale rendendola sempre più attuale, sostenibile e vicina alle nuove esigenze dei fruitori. Centro della mostra è la tauroctonia, il sacrificio del toro, presente nella straordinaria megalografia del Mitreo di Capua e che attraverso proiezioni audiovisive e videomapping, realizzate dal team specializzato di Graphics eMotion, hanno dato vita ai resti archeologici realizzando un tunnel immersivo capace di immergere il visitatore della mostra nel cuore delle rovine del mitico Mitreo di Santa Maria Capua Vetere.

Nel suggestivo percorso previsto dalla mostra, i limiti dello spazio sono sfumati e il visitatore viene trasportato attraverso bellissimi paesaggi lungo gli scenari della via Appia, tra i più importanti percorsi che collegano Capua a Roma.

Tale stretto legame è stato presentato anche analizzando, attraverso modelli in scala reale stampati in 3d, le diverse rappresentazioni del dio, tra cui quelle conservate presso i Musei

ERSILIA FIORE

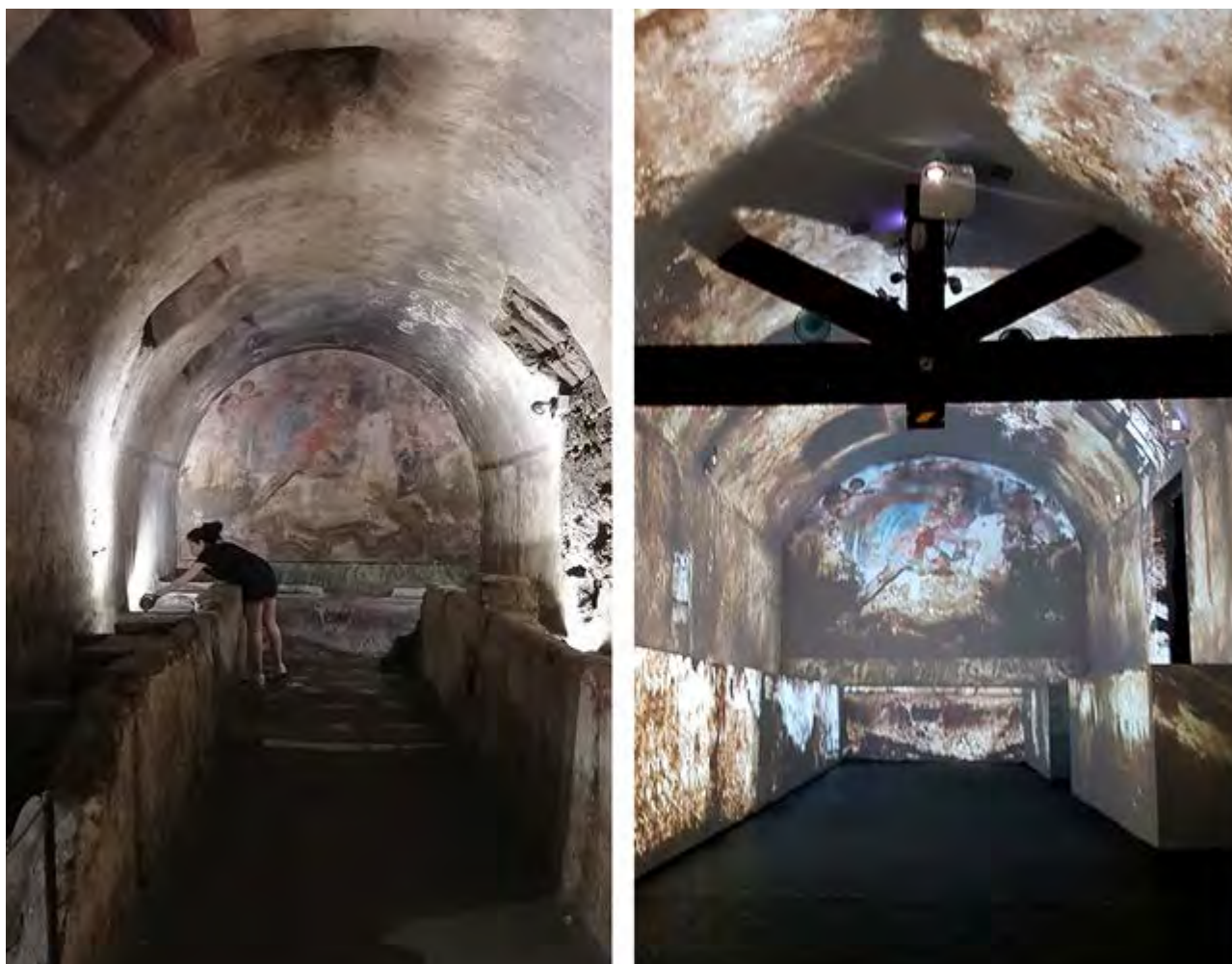
Capitolini, offrendo attraverso nuove modalità il confronto tra le raffigurazioni presenti in Campania e nel Lazio costituendo una sorta di viaggio alla scoperta della divinità orientale.

Conclusioni

Il progetto di restauro e miglioramento della fruizione del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere costituisce, dunque, un obiettivo prioritario per arginare il naturale deperimento della materia archeologica di un *unicum* del territorio campano garantendo la fruizione, l'ampliamento della conoscenza e dell'uso di tale architettura ipogea.

Il miglioramento dell'accessibilità, così come realizzato in via sperimentale per la mostra 'Mitra a Capua Vetere', potrà essere raggiunto puntando sull'applicazione ad ampia scala delle *Digital Humanities* e delle esperienze di *Virtual Cultural Heritage* per garantire la fruizione a tutti i pubblici del sito ipogeo che, per sua natura, risulta difficilmente adeguabile ai moderni standard di visitabilità.

L'uso corretto delle installazioni digitali, inoltre, consentirebbe una conoscenza 'mediata' non solo del Mitreo, ma anche delle altre evidenze archeologiche presenti sul territorio capuano, consentendo al grande pubblico di godere a pieno dei luoghi attraverso l'istallazione di mappe tattili e modelli 3D che fungeranno da 'portali visivi' per l'accesso ai dati multimediali raccolti. Dal punto di vista progettuale, l'inserimento di nuovi elementi



4: (a sinistra) Mitreo di S. Maria Capua Vetere, aula di culto; (a destra) la ricostruzione virtuale allestita per la mostra 'Mitra a Capua Vetere. Tra Oriente e Occidente' ospitata al Museo archeologico dell'Antica Capua dal 15 giugno al 5 novembre 2019.

architettonici dovrà distinguersi chiaramente dall'antico per forma, materiali e tecnologie, senza sovrastare o 'competere' con i resti archeologici e garantendo, come passaggio essenziale dell'intervento, la verifica di compatibilità tra antichi e nuovi materiali che dovranno assicurare un'elevata durabilità e un'agevole manutenibilità, date le particolarità delle condizioni termo-igrometriche dell'aula sotterranea.

Tali interventi dovranno essere considerati in continuità con l'attività di ricerca archeologica dal momento che l'attività di scavo, come già affermato da Daniela Manacorda, non dovrebbe esaurirsi «nella gigantesca opera di conoscenza che lo promuove e lo giustifica» [Il primo miglio 2009], poiché genera nuovi documenti ma anche nuove forme che, con la propria consistenza fisica, tornano a far parte della città cambiando le relazioni tra le parti.

Tale attività, trasformando le aree scoperte da 'dati e documenti' a 'monumenti', deve provvedere anche alle operazioni successive finalizzate alla fruizione e all'accessibilità delle stesse, accompagnando l'evoluzione della loro natura da materiale di studio, da contemplare e investigare, a luoghi da abitare nella città contemporanea.

L'intervento di restauro del Mitreo di Santa Maria Capua Vetere, dunque, può rappresentare un duplice filo rosso, capace di smuovere i necessari accertamenti archeologici e architettonici, consentendo alla ricerca di muovere importanti passi in avanti circa il raffinamento della cronologia, dei tempi d'uso e dismissione del Mitreo, incrementandone la conoscenza materica attraverso l'analisi del palinsesto e della documentazione storica e garantendo l'attuazione di un progetto complessivo di restauro, conservazione e valorizzazione esteso all'intera area archeologica del sito capuano che consideri non solo la messa in sicurezza e la conservazione delle evidenze archeologiche, ma anche una razionalizzazione delle aree limitrofe di pertinenza del Polo museale, al fine di incrementare la fruibilità e la comunicazione del sito, per una migliore offerta turistica.

Bibliografia

- ARAI, H., *On microorganism in the tomb of Nefertari*, European Cultural Heritage, vol. 1, n.1.
- ENSOLI, S. (2014). 'Mitra e la Campania. Per lo studio del Mitreo dell'antica Capua', in *Intra et extra Moenia – Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi, G. Pignatelli, Giannini editore, Napoli, pp. 59-66.
- FORESTA, S.. (2008). *Lo sguardo degli Dei. Osservazioni sulla decorazione architettonica dell'Anfiteatro Campano*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», nn. 62-63, III serie, Pisa-Roma.
- Il primo miglio della via Appia a Roma* (2009), a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Valenziani, Roma, CROMA.
- MINTO, A. (1924). *S. Maria di Capua Vetere – Scoperta di una cripta mitraica*, in «Notizie degli Scavi di antichità», V, XXI, pp. 353-375.
- SIRANO, F. (2014). *Culti dell'antica Capua in età imperiale attraverso due casi di studio: il Mitreo e il tempio di via de Gasperi a Santa Maria Capua Vetere*. *Sacrum Facere* III, Trieste, pp. 273-290.

La Città Sottosopra: il difficile rapporto fra scavo archeologico e livello consolidato della città contemporanea

The Upside-Down City: the difficult relationship between archaeological site and contemporary city

DIANA LAPUCCI, LUCIA BARCHETTA

Università di Camerino

Abstract

Il contributo, partendo da un'analisi generale sul difficile rapporto fra piani archeologici e livello urbano consolidato, sviluppa una serie di considerazioni, applicandole ad un caso studio rappresentato dalla città di Fermo nelle Marche meridionali. Dalle differenti strategie progettuali che sono state adottate si possono definire casistiche verificabili in altri contesti urbani, dalle quali può derivare un ripensamento delle attuali strategie di valorizzazione, per definire un corretto rapporto fra ipogeo archeologico e città contemporanea.

The article, starting from a general analysis of the difficult relationship between hypogeum and consolidated urban level, develops a series of considerations, applying them to a case study represented by the city of Fermo in the Marche region. From different design strategies, we can define verifiable cases in other urban contexts, from which we can derive a rethinking of current enhancement strategies, to define a specific relationship between the archaeological hypogeum and the contemporary city.

Keywords

Ipogeo, Cisterne Romane, Acqua.

Hypogeum, Roman Cisterns, Water.

Introduzione

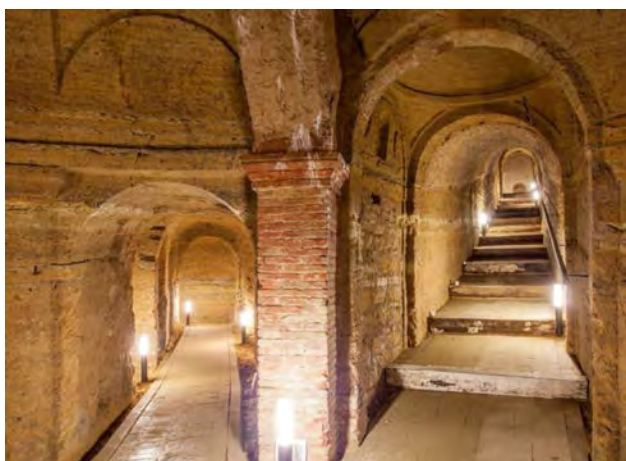
L'Italia sotterranea è costellata di luoghi magnifici e imponenti con meravigliose viste che esprimono l'originalità della natura, ma anche da cunicoli serpeggianti e passaggi segreti creati dall'uomo che aumentano l'aura misteriosa delle profondità. Le nuove tecnologie affiancate a settori specifici come l'archeologia e la speleologia, rendono possibile l'attività di ricerca ed esplorazione delle cavità. Molti dei piccoli centri storici delle regioni italiane sono caratterizzati dalla presenza di strutture ipogee che vengono occasionalmente portate alla luce quando si procede all'esecuzione di uno scavo. Il tema delle cavità che si diramano al di sotto delle nostre città offre interessanti spiragli di ricerca; attraverso un'attenta ricognizione che possa consentire di delinearne la storia e le principali caratteristiche si possono valutare la consistenza culturale, l'importanza scientifica e storica e le connessioni che il fenomeno dell'ipogeo artificiale ha con la storia dell'arte, l'architettura e l'archeologia. L'attenzione alle cavità dei centri storici non è, però, necessaria solo in quanto beni architettonici e testimonianze storiche, ma anche in relazione a questioni tecniche, urbanistiche e soprattutto di stabilità strutturale. Il loro studio è di importanza fondamentale al fine di promuovere sia interventi di valorizzazione ma anche di consolidamento-sicurezza, filologicamente attenti alle caratteristiche del luogo, nonché come importante supporto per la definizione di corretti programmi d'intervento generali, anche in relazione alle operazioni di superficie.

Nell'analisi del caso studio, si è valutato che la regione Marche comprende 250 comuni e numerosi piccoli centri murati; ognuno di questi nasconde dei sotterranei più o meno complessi, più o meno stratificati e sedimentati nei secoli; vere e proprie città sotterranee, attrezzate alla difesa, all'approvvigionamento idrico, alimentare e ai bisogni di culto.

1. Le cavità sotterranee nella regione Marche

Nella regione Marche è presente una grande varietà di sotterranei, classificabili fra quelle naturali ma anche di natura antropica, quest'ultime legate all'insediamento delle antiche popolazioni e successivamente alla creazione delle numerose colonie fondate dai Romani. Per tale motivo il campo d'indagine è particolarmente vasto.

Per comprendere la formazione degli ipogei in questo territorio bisogna rivolgere l'attenzione alla forma caratteristica che contraddistingue le colline marchigiane. La Regione Marche con la legge 23 febbraio 2000, n. 12, 'Norme sulla speleologia', si è dotata di uno strumento per coordinare gli interventi e le attività di tutela e valorizzazione del patrimonio speleologico e di sviluppo della disciplina. L'obiettivo è quello di tutelare il patrimonio sotterraneo e le aree carsiche ai fini della loro conoscenza e valorizzazione, in considerazione del pubblico interesse legato ai valori estetico-culturali, scientifici, idrogeologici, turistici, ricreativi, paleontologici e paleontologici. La legge istituisce, inoltre, il catasto regionale delle aree carsiche, delle grotte, delle forre e delle gole, indicante la descrizione, l'indicazione dei dati



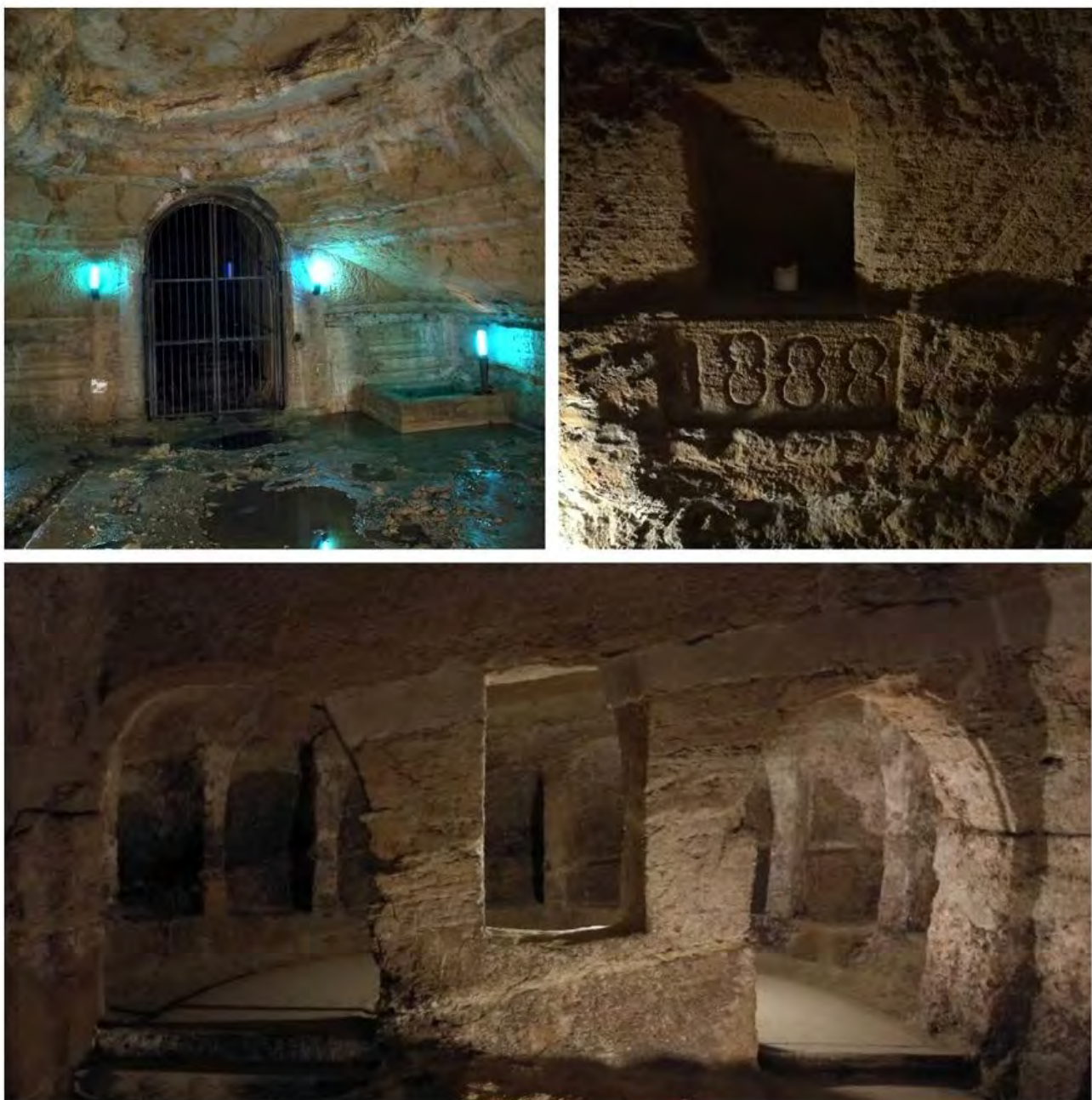
1: I Grandi ambienti ipogei al di sotto del centro storico di Camerano (Foto private).

topografici e metrici, i rilievi speleologici nonché ogni altra notizia utile.

Per quanto concerne la creazione di grotte e cunicoli artificiali, gli studi sono circoscritti ad alcuni contesti significativi, come le grotte presenti nel sottosuolo della città di Camerano, in provincia di Ancona. Un'interessante formazione è quella che contraddistingue l'area del promontorio del Conero; alla sommità dei fianchi naturalmente inclinati si presentano le cosiddette 'Gradine': insediamenti di periodo preromano che servirono per scopi di difesa e di approvvigionamento idrico [Campagnoli, Recanatini 1999].

Nel territorio del Parco Regionale del Monte Conero, si trova il complesso ipogeo di Camerano una città sotterranea scavata nell'arenaria che percorre il sottosuolo del centro storico con andamento labirintico. Mancando di documentazioni storiche non si hanno notizie certe su date, funzioni ed utilizzi degli ambienti ipogei. Nonostante la loro origine sia molto antica, vennero scoperte solo nel 1944.

Con l'avanzare degli scavi e delle esplorazioni si sono scoperte volte a cupola, a vela, a botte, sale circolari, colonne decorate, fregi e motivi ornamentali che, in considerazione dei simboli



2: Gli ambienti ipogei al di sotto del centro storico di Osimo (Foto private).

religiosi, fanno supporre che abbiano ospitato riti pagani o rituali massonici. Certo è che sono state rifugio per la popolazione durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale come lo erano state in tempi più remoti durante gli attacchi da parte di popoli nemici. Il mondo ipogeo custodito all'interno delle grotte conserva tutt'oggi diversi interrogativi. Anche nella vicina città di Osimo sono presenti diversi gruppi di cavità sotterranee. Come per Camerano, sono scarse le conferme storiche, almeno dell'esistenza in epoca antica di queste caverne, e il motivo probabilmente è nella segretezza necessaria su un argomento che riguardava il loro uso come nascondigli per la salvaguardia dell'intera comunità Osimana.

Le Grotte del Cantinone, adibite a museo, si trovano sotto il mercato coperto e sotto una parte del convento di S. Francesco a ridosso delle mura romane. Scendendo, si entra in un dedalo di cunicoli, gallerie e pozzi sotterranei, dove si ammirano le incisioni e i bassorilievi di epoca medievale. Le Grotte di Piazza Dante vennero usate come *bunker* durante la Seconda guerra mondiale ma sono in realtà molto antiche, risalgono infatti al tempo dei Piceni. In varie epoche, le grotte di Osimo si sono arricchite di stemmi, epigrafi, figure allegoriche e demoniache particolarmente suggestive.

2. Un caso studio: la città ipogea di Fermo

Fra i luoghi che conservano interessanti testimonianze ipogee, si assume come esempio la città di Fermo. La fondazione della città è da collegarsi a tribù italiche, stabilitesi sulla gradina del Girfalco attraverso migrazioni Liburniche, Sicule ed Umbre. Nell'antichità la città si chiamava *Firmum Picenum*, diverse sono le interpretazioni storiche dell'origine del nome, le più accreditate, confermate da diversi autori e dai caratteri di molte iscrizioni antiche ritrovate, gli attribuiscono il significato di 'città di forte e sacra fede' [Spagnoli 2016].

Il centro urbano si sviluppa lungo la linea di cresta di tre principali dorsali collinari che si fondono in corrispondenza del centro storico, la cui parte sommitale è denominata Colle Sabulo. La parte culminante del Sabulo è costituita da una zona pianeggiante chiamata Girfalco che in origine coincideva con il nucleo abitativo, successivamente, in epoca romana e poi medievale, l'impianto urbanistico, posto all'interno della cinta muraria, si è sviluppato seguendo le curve di livello della topografia collinare. La città si trova in una posizione strategica sia per la posizione dominante su una collina di 300 metri di altitudine provvista di acque sorgive, sia per l'area agricola produttiva delle colline circostanti e la vicinanza con le attività marittime costiere.

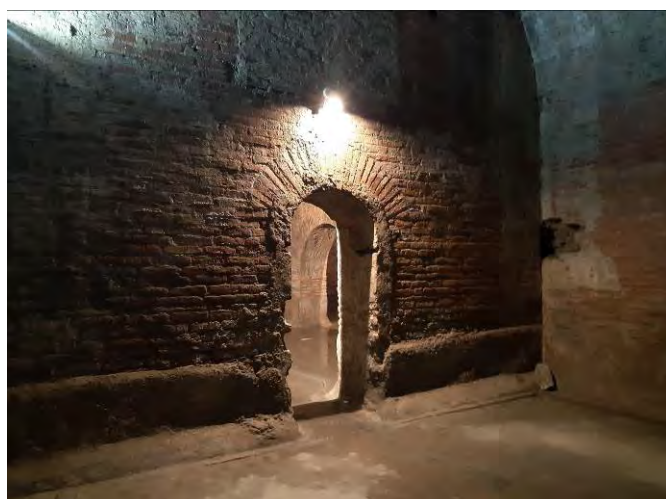
La particolare natura geologica su cui sorge la città ha consentito di scavare, nel corso di tremila anni, un dedalo di cavità, cunicoli e pozzi, un vasto sistema di acquedotti ipogei atti a captare e trasportare le acque sotterranee della collina, ad oggi sono ancora presenti e in buono stato di conservazione, cinque grandi serbatoi, oltre a pozzi, cunicoli e fontane.

Per l'epoca non era possibile raggiungere la sommità del colle Sabulo con un acquedotto tradizionale, ma il pianoro del Girfalco situato sulla sommità della collina, grazie alla sua conformazione pianeggiante, permetteva l'accumulo e la formazione di una falda di notevole portata durante i periodi di pioggia e neve, dove l'acqua veniva filtrata dagli strati permeabili di arenaria e argilla impedendo la dispersione a grandi profondità. Nel periodo romano, in particolare nel I sec. d.C., vengono realizzate grandi opere di filtrazione orizzontali e verticali di captazione delle acque con la sperimentata soluzione dei cunicoli e l'immagazzinamento delle stesse in cisterne [Spagnoli, Monelli 1999].

Successivamente nel periodo medioevale per la sempre maggiore richiesta di acqua, dovuta al sorgere di nuove tecnologie, furono costruiti altri acquedotti sotterranei a quote sempre più basse. L'antico sistema cunicolare romano, integrato alle gigantesche cisterne e pozzi, si è protratto fino al XIX secolo. Da un'analisi archeologica della città di Fermo emerge chiaramente la presenza architettonica del periodo romano, le tracce meglio conservate sono le Cisterne romane, dette anche Piscine Epuratorie, che rappresentano l'importanza e la complessità di quello che doveva essere l'impianto idrico della Fermo romana.

3. Le cisterne romane

Nel centro urbano sono presenti numerose cisterne, pozzi e cunicoli, la quinta ed ultima cisterna in ordine di costruzione si trova, rispetto alle altre, nel punto più basso della città, sul



3: Le Grandi cisterne romane di Fermo, vista delle sale di accumulo dell'acqua. (Foto delle autrici).

versante orientale il piano pavimentale risulta ad una quota di 273 metri sul livello del mare, mentre l'estradosso esterno a quota 279 [Spagnoli 2016].

Datata I sec. a.C. e attribuita alla volontà di Cesare Ottaviano Augusto, la struttura misura 2200 mq ed è costituita da 30 stanze distribuite su 3 file parallele; utilizzata per 4 secoli viene poi abbandonata e nel corso del tempo riempita di detriti, fino agli anni '60, quando avviene la riscoperta. Oggi abbiamo la possibilità di visitarle e di poter apprezzare un'opera mantenutasi intatta nel corso dei secoli, possiamo ammirare un complesso idraulico d'eccezione. La costruzione aveva due scopi, il primo di piscina epuratoria come serbatoio di acqua potabile, il secondo come sostruzione del terreno sovrastante per la costruzione dell'antico foro, del quale rimangono solo testimonianze storiche. Le fonti di archivio attestano che in origine le cisterne si sviluppavano su due piani, di cui il secondo interrato nell'alto medioevo dagli sbancamenti collegati alla costruzione di edifici a monte della chiesa di Sant'Agata. Attraverso un'analisi delle strutture murarie, in base alla tipologia di mattoni utilizzati e in particolare agli archi semicircolari formati con alternanze di mattoni rettangolari con altri tagliati a cuneo, risulta che il tipo di

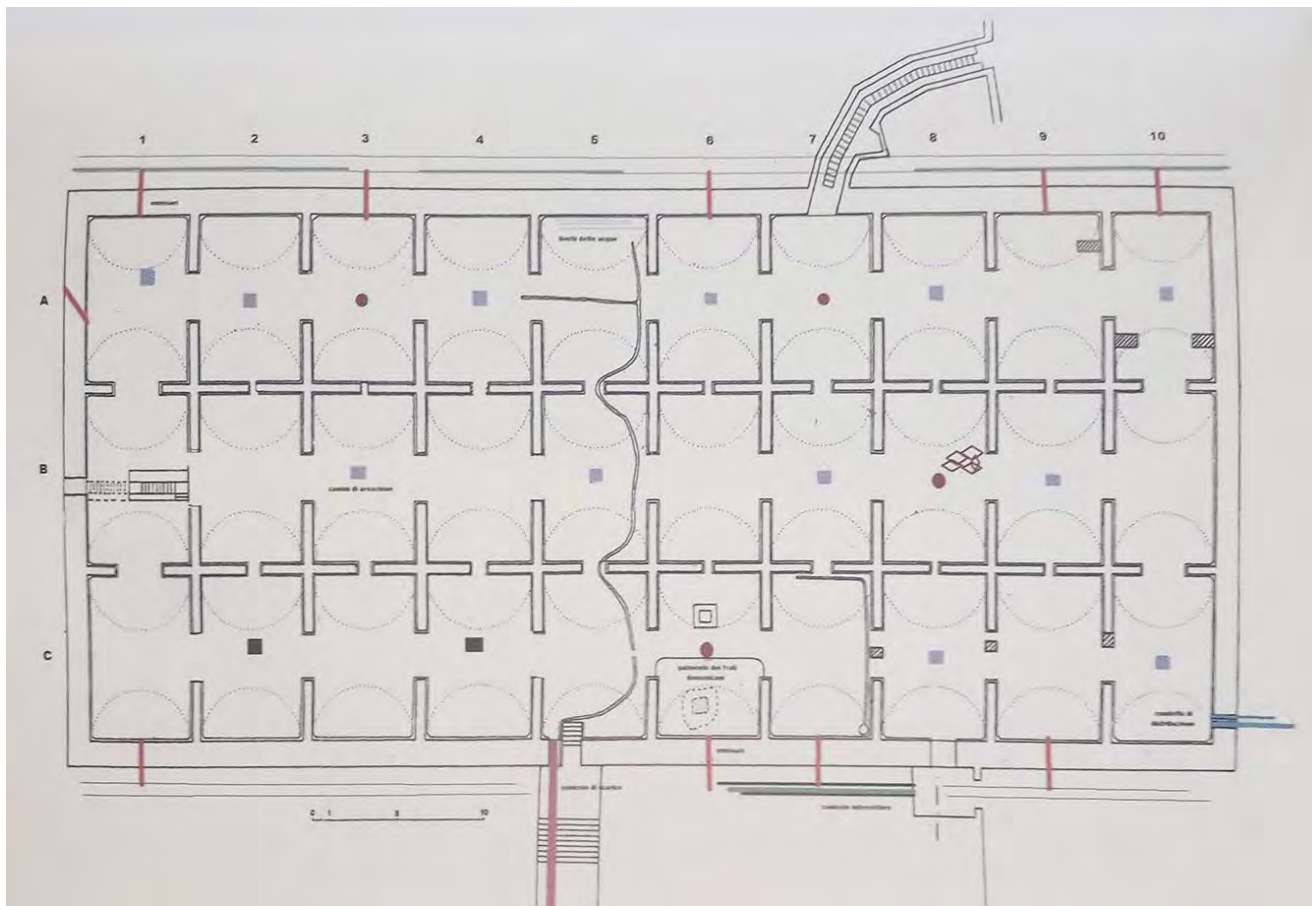
laterizio era impiegato tra la fine della Repubblica e il I secolo d.C. [Spagnoli 2016].

La vasca, a pianta rettangolare, è costituita da grandi muri perimetrali dello spessore di 1,5 metri ca. realizzati in *opus caementicium* con paramento in laterizio e rivestiti da intonaco in *opus signinum*, un intonaco impermeabile spesso 15-20 cm; la cisterna, lunga 65 metri e larga 29 metri, è suddivisa da 2 muri longitudinali e 9 trasversali costruiti in *opus testaceum*, dalla cui intersezione si formano 30 camere rettangolari intercomunicanti delle dimensioni di 5,5x9,1x5,55 metri [Pasquinucci 1987].

Le acque meteoriche, filtrate naturalmente dalle sabbie del colle Sabulo e accumulate nei terreni argillosi, noti per la loro impermeabilità, venivano convogliate nei serbatoi di raccolta tramite tubazioni in piombo e canali sotterranei e immesse nelle camere dai fori presenti nelle volte con un salto di circa sei metri, fino a raggiungere il livello di circa 80 cm per tutta la grandezza della cisterna.

La pendenza del pavimento, che è dell'1% ca., portava l'acqua verso i canali di distribuzione che erano atti alla ripartizione dell'acqua sia nella cisterna sia verso l'esterno alle fontane, ma servivano anche da accumulo per i detriti che rimanevano sul fondo, in questo modo il sedimento poteva essere raccolto e l'acqua depurata.

DIANA LAPUCCI, LUCIA BARCHETTA



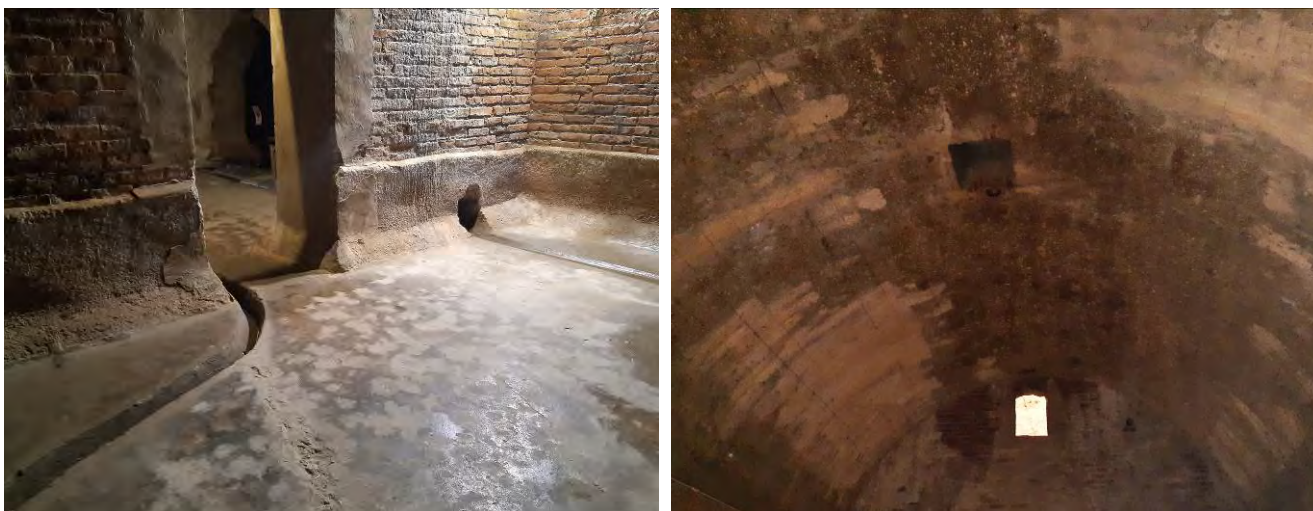
4: Le cisterne romane di Fermo, vista in pianta della distribuzione interna [Pasquinucci, M. 1987].

All'interno delle stanze sono presenti delle aperture, uno ogni due sale, necessari per l'aerazione, l'aria che circolava all'interno delle stanze evitava la stagnazione dell'acqua e la manteneva fresca e pulita. A testimonianza dell'autenticità dell'opera, sulle volte sono ancora visibili i segni delle travi romane che venivano utilizzate per il getto dell'*opus caementicium* e rimosse una volta indurito.

La realizzazione dei muri perimetrali in calcestruzzo romano, i muri divisorii costruiti secondo la tecnica 'a sacco', ossia con i paramenti in laterizio e l'interno in calcestruzzo, la pavimentazione realizzata in *opus caementicium* spessa 2 metri e la copertura delle sale con volte a botte, hanno permesso che questa grande opera idraulica giungesse fino ai giorni nostri intatta e sismicamente resistente, tanto da non aver subito danni neanche nell'ultimo sisma che ha colpito il Centro Italia nel 2016.

Al di sopra delle cisterne romane venne costruito il convento di San Domenico, il quale ospitò i frati predicatori dal 1210 al 1860, fino alla soppressione dell'ordine, dopodiché il convento fu adibito a scuola e oggi in museo archeologico.

Durante la permanenza dei frati nel convento, quest'ultimi aprono una porta per accedere ai sotterranei per servirsi di alcuni vani per uso cantina, scavando trovano le grandi cisterne romane, ma essendo piene di detriti riescono ad accedervi solo dall'alto. Nella prima stanza a destra dell'entrata, a testimonianza del loro passaggio e dell'utilizzo di quei vani, troviamo un impianto di torchiatura del vino, del tipo 'palmento mediterraneo', un antico



5: A sinistra, particolare dei canali di distribuzione. A destra, fori per l'areazione delle stanze (Foto delle autrici).

impianto di produzione del vino costituito da una doppia vasca comunicante di forma rettangolare, utilizzata sia per la pigiatura dell'uva sia per la fermentazione dei mosti.

Conclusioni

All'evoluzione urbanistica di *Firmum Picenum* appartiene il più grande complesso strutturale che proprio del municipio romano risalta la dimensione storica, la potenza e l'importanza.

La città era dotata di ampie e numerose cisterne: la grande Cisterna del I secolo d. C., l'attuale Antiquarium, la cisterna di Corso Cavour e due al Girfalco, oltre a circa 600 pozzi e numerose fonti, tra cui due di architettura medioevale costruite al di fuori della cinta muraria: fonte San Francesco da Paola e fonte Fallera.

Le Piscine Epuratorie, monumentali per la loro vastità e per il loro stato di conservazione, sono la più grande opera antica che la città di Fermo oggi possiede, sono un capolavoro dell'architettura romana per la magnificenza della struttura e della tecnica di costruzione, che rivelano come gli antichi romani edificassero senza risparmio per una durata eterna.

Gli scavi archeologici, il restauro e la valorizzazione del mondo ipogeo hanno il duplice obiettivo di tutelare e, allo stesso tempo, portare alla luce luoghi sconosciuti che contribuiscono alla conoscenza della nostra storia, delle tecniche costruttive del passato, degli antichi sistemi di approvvigionamento e di difesa necessari a comprendere ciò che ci ha preceduto.

Il presente contributo ha volto lo sguardo su una particolare tipologia di costruzione che caratterizza molti dei numerosi centri storici delle città italiane. La fitta rete di cunicoli che cammina sotto la città storica di Fermo testimonia ancora di più come la riscoperta di questi spazi possa portare a nuove scoperte e alla creazione di una rete ipogea potenzialmente in grado di raccontare l'evoluzione della città, implementando la rete museale fermana già consolidata. L'intero territorio marchigiano è ricco di tali cavità naturali e artificiali, che sono state realizzate nel corso dei secoli con tipologie differenti in funzione della destinazione d'uso (ad esempio acquedotti e cisterne, cunicoli di drenaggio dell'acqua, luoghi di culto e deposito di derrate alimentari). La ricca presenza di queste strutture ipogee ha fatto emergere la necessità di approfondirne i modi della conservazione, mettendo in evidenza l'influenza che le cavità sotterranee possono avere sul soprastante edificio, a questo

DIANA LAPUCCI, LUCIA BARCHETTA

proposito sarebbe fondamentale una mappatura puntuale delle strutture che abitano le fondamenta delle città, con la duplice finalità di tutelare sia il costruito esterno sia l'ipogeo.

Bibliografia

- CAMPAGNOLI, M., RECANATINI, A. (1999). *La Memoria del sottosuolo. Cavità artificiali e sistemi ipogei sotto i centri storici alle falde del Conero e in area mesoadriatica* (Atti del Convegno, Camerano, 1999)., Comune di Camerano con il patrocinio del Consorzio Parco Naturale del Conero.
- MOSCARDI, F., CIABOCHI, C. (2014). *Marche segrete. Alla scoperta delle città sotterranee*, Perugia, Grafiche Diemme Srl.
- PASQUINUCCI, M. (1987). *Documentazione archeologica e impianto urbano*, in *Firmum Picenum*, Fermo, Cassa di Risparmio, pp.169-170.
- SPAGNOLI, M., MONELLI, A. (1999). *Pozzi e cunicoli romani e medioevali di FIRMUMU PICENUM*, Fermo, Andrea Livi Editore.
- SPAGNOLI, M. (2010). *Fermo nascosta e segreta. Viaggio nella città sotterranea*, Fermo, Centro Stampa Comunale.
- SPAGNOLI, M. (2016). *Panorami sotterranei a Firmum Picenum. Le cisterne (Castella Aquarum)*, Acquaviva Picena, Fast Edit.

Archeologia, paesaggio, infrastrutture. I bunker di Cuma *Archeology, landscape, infrastructures. The bunkers of Cuma*

MARIANNA MASCOLO

Ricercatore indipendente

Abstract

Nel corso della storia, Cuma ha assunto un ruolo strategico di primo piano per il controllo delle coste flegree, tanto in epoca antica quanto nel secolo scorso, quando, nel 1942 fu scelta dall'esercito italiano come luogo ideale per la costruzione di un caposaldo antisbarco. Oggetto del presente contributo è la proposta di recupero e rifunzionalizzazione della fortificazione, attraverso la definizione di un nuovo percorso di visita all'interno del Parco Archeologico.

All along his history, Cuma has been gained a strategic role in the patrolling of the phlegrean coast, both in ancient age and in the last century. In particular, in 1942 it was chosen as an ideal site for building a costal fortress against enemy's landing.

This paper deals with the restoration and re-functionalization of these military structures through a new tour within the Archeological Site.

Keywords

Bunker, Cuma, Seconda Guerra Mondiale.

Bunkers, Cuma, Second World War.

Introduzione

La colonia calcido-euboica di Cuma, posta sul litorale campano di fronte all'isola di Ischia, fu una delle più antiche e più lontane dalla madrepatria nella Magna Grecia. Nel corso dei secoli la città continuò ad esercitare un ruolo strategico di primo piano per il controllo del territorio flegreo. Alle stratificazioni preelleniche, greche, sannitiche, romane, medievali, si sono aggiunte quelle moderne del secolo scorso, quando, per le stesse finalità militari antiche, nel ventre del Monte di Cuma ebbe luogo la realizzazione di una poderosa fortificazione antisbarco costituita da lunghi tunnel scavati nella roccia trachitica al di sotto dell'antica cittadella sacra greco-romana e da piazzole antiaeree sulla sua sommità, a pochi metri di distanza dal Tempio di Giove.

1. Il ruolo strategico del Monte di Cuma nel corso della storia

Grazie alla sua felice posizione geografica e alla sua particolare conformazione orografica, nell' VIII sec. Cuma fu scelta dai greci provenienti dall'isola di Eubea e già stanziati sull'isola di *Pithekoussai* (Ischia), come luogo ideale per la fondazione di una *polis* sulla terraferma quale base per la conquista dell'entroterra.

In età antica la linea di costa era arretrata rispetto a quella attuale, arrivando a lambire su tre lati lo sperone roccioso del Monte di Cuma che era quindi accessibile solo da sud [Caputo et al. 1996, 15-16].

MARIANNA MASCOLO



1: Il fronte roccioso del Monte di Cuma visto dalla spiaggia, 2010 (foto dell'autore).

La presenza della piana ad est, ai piedi del Monte, permetteva la coltivazione e l'allevamento, mentre le paludi a nord e le colline ad est proteggevano l'insediamento dal territorio circostante.

Nacque così la città di *Kyme* che assunse in breve tempo un ruolo di primo piano nel controllo del litorale campano, dalla costa flegrea fino all'attuale Punta Campanella.

In epoca romana Cuma divenne con Ottaviano una delle principali piazzeforti nella lotta contro la flotta di Sesto Pompeo, grazie soprattutto alla vicinanza ai porti dell'Impero, tra cui il *Portus Iulius* nei laghi Averno e Lucrino e il nuovo porto di Cuma

nell'insenatura a sud dell'acropoli. Agrippa, ammiraglio di Ottaviano, realizzò un imponente sistema di vie di comunicazione sotterranee per connettere con facilità punti strategici dell'area flegrea. In tale sistema di trafori sotterranei rientrano le gallerie cumane note come 'Grotta di Cocceio' – tunnel rettilineo lungo circa 1 km che connetteva il *Portus Iulius* con la città bassa di Cuma – e la *Crypta Romana* – scavata dal Maiuri nel 1925-31 ed inizialmente identificata da lui stesso con il leggendario 'Antro della Sibilla' – che connetteva la città bassa con il porto cumano [Basso et al. 1997, 236-243].

La vocazione strategico-militare di Cuma è emersa nuovamente a distanza di secoli durante la Seconda guerra mondiale, quando il Monte fu individuato dal Genio Militare Italiano come luogo ideale per la costruzione di un caposaldo antisbarco.

Nell'aprile del 1940 il Corpo d'Armata di Napoli fu autorizzato a dislocare sul Monte di Cuma una costruzione lignea per alloggiare 24 militi nell'area sottoposta a tutela dalla Soprintendenza.

Nel 1941 furono realizzate sull'acropoli delle trincee e già collocata l'artiglieria quando il Tenente Generale Cavallero ne ordinò l'allontanamento, richiamando il Comandante che non aveva tenuto conto dell'importanza monumentale nazionale dell'area.

Nel 1942, però, le esigenze militari si fecero preminenti e si dette allora il via alla realizzazione di opere difensive di grande entità, abbandonando ogni remora per l'importanza archeologica del sito. A nulla valsero le proteste sollevate dalla Soprintendenza nei confronti della Direzione del Genio Militare.

Anche le gallerie antiche furono allora utilizzate per scopi militari: la 'Grotta di Cocceio' fu occupata dal Comando della Regia Marina di Pozzuoli ed utilizzata come ricovero di automezzi e materiali bellici; la *Crypta Romana* fu utilizzata come passaggio carrabile da una postazione all'altra, distruggendo tra l'altro un dolio ivi rinvenuto venti anni prima; l'Antro della Sibilla fu infine occupato con funzione di ricovero [Caputo 1997, 29-42].

2. La postazione antisbarco

Nel mese di gennaio i genieri alpini del 230° Battaglione iniziarono gli scavi nella roccia trachitica alla base del Monte di Cuma per realizzare tre postazioni d'artiglieria in galleria,



2: Una delle camere di tiro del 'bunker alto', 2010 (foto dell'autore).

costituite da un corridoio centrale da cui si diramano diverse camere di tiro, collegate tra loro da trincee. Queste assolvevano alla funzione di difesa di un bunker-caverna ben più imponente, realizzato a circa 22 m s.l.m., costituito da una galleria centrale lunga 115 m – con nicchie e piccole camere sul lato interno adibite al ricovero e deposito delle munizioni, da cui si diramano otto camere di tiro per cannoni di grosso calibro diversamente orientate verso il litorale per controllare a vasto raggio la costa da Torregaveta a Lago Patria.

Le strutture furono realizzate con una spessa parete in cemento armato con copertura a volta ribassata. Due muri con vani di

passaggio ad arco dividevano lo spazio destinato all'alloggiamento dei cannoni da quello destinato a deposito delle munizioni e a ricovero, fungendo anche da schermo di protezione. Gli ambienti hanno una larghezza media di 4 m e un'altezza massima di 3 m.

Dal corridoio centrale si diramava una scala – di cui oggi sono visibili solo i resti – che collegava la postazione per cannoni con un pozzo a cielo aperto, da cui si risaliva fino alla sommità del Monte, connettendosi con sei piazzole di difesa contraerea collegate tra loro da percorsi trincerati.

Queste, ancora esistenti, presentano una forma circolare con al centro una piattaforma in cemento armato su cui poggiava la pesante batteria della contraerea. Sui bordi sono collocate piccole strutture, sempre in cemento armato, che fungevano da deposito di munizioni e da ricovero antiaereo. Le piazzole si dislocano sulla sommità del Monte a brevissima distanza dalla 'Via Sacra', in punti strategici diversi, tali da coprire a vasto raggio la visuale e proteggere il caposaldo da eventuali incursioni aeree. Per realizzare una delle piazzole fu distrutta la Casa dei Guardiacaccia reali e in generale lapidi, dolii e piante del patrimonio demaniale boschivo subirono danni ad opera dei militi.

Il rilievo dei bunker, effettuato dal CAI-Sezione di Napoli nel 1991 [D'Andrea et al. 1991, 66-99], si è arricchito di una recente scoperta: una galleria con accesso dal pianoro della ex proprietà Poerio, laddove tra il 1941-42 fu realizzato un percorso alternativo alla Via Sacra per il trasporto dei materiali bellici, ancora esistente.

Il tratto iniziale della galleria è stato utilizzato negli scorsi decenni come deposito dai contadini che abitavano la masseria dislocata poco distante. La parte attualmente accessibile è lunga circa 138 m; il suo sviluppo è interrotto da un crollo, probabilmente provocato dai tedeschi in ritirata per rendere inservibile la postazione. L'accesso alla galleria avviene mediante un percorso trincerato con scala sul lato est e due larghi ingressi ad arco sul lato nord attraverso cui probabilmente venivano trasportate le grandi macchine belliche.

I due ingressi sono collocati ad una distanza di 44 m l'uno dall'altro e si aprono su due vestiboli delle dimensioni di circa 10x3,5 m. Da questi parte il percorso in galleria, che ha una larghezza di circa 1,90 m e un'altezza di 3 m. L'intera struttura è rivestita da spesse pareti in cemento armato con copertura a volta a botte ribassata, in maniera analoga agli altri bunker cumani.

MARIANNA MASCOLO

Il rilievo di questa nuova galleria ha permesso di aggiungere un importante tassello alla conoscenza della postazione antisbarco cumana, che doveva essere quindi ancora più imponente rispetto a quanto già noto: la galleria di recente scoperta costituiva probabilmente l'accesso alla postazione centrale per cannoni (il cosiddetto 'bunker alto'), attraverso cui venivano trasportate le grandi macchine belliche alle rispettive camere di tiro. Non si spiegherebbe altrimenti in che modo venissero trasportati i cannoni all'interno del bunker, il cui unico accesso noto era costituito dalla scala che conduce al pozzo a cielo aperto di risalita al livello delle piazzole della contraerea.

La scoperta di questa nuova galleria permette di ricostruire la reale grandezza della postazione centrale: il tunnel, scavato al di sotto dell'acropoli, si sviluppava per una lunghezza di circa 250 m, con ulteriori 130 m di lunghezza complessiva delle otto camere di tiro.

Per fortuna Cuma fu risparmiata da gravi avvenimenti bellici che avrebbero sicuramente causato notevoli danni al patrimonio archeologico e naturalistico del Monte e della città bassa.

Tuttavia, dopo l'Armistizio, i Tedeschi provenienti da Torregaveta arrivarono a Cuma con carri armati e soldati, intenzionati ad occupare l'acropoli. Tutte le postazioni furono fatte saltare con l'obiettivo di renderle inutilizzabili. Notevoli danni furono inoltre causati alla 'Grotta di Cocceio': durante la ritirata il Comando tedesco fece scoppiare il deposito della Regia Marina Militare causando crolli e danni considerevoli all'antica struttura.

Durante le Quattro Giornate di Napoli i Tedeschi abbandonarono Cuma, ritirandosi verso Nord.

Nel 1944 le Forze Alleate Americane si servirono delle stesse postazioni del Comando Italiano, occupando anche la 'Torre bizantina' per utilizzarla come cucina da campo [Caputo 1997, 29-42].

Quello realizzato sul Monte di Cuma è un vero e proprio sistema chiuso di fortificazione antisbarco che faceva sistema con una serie di altre costruzioni realizzate in quegli anni a scopi militari nei Campi Flegrei, come la batteria contraerea di Torregaveta e quella di Capo Miseno, il silurificio di Baia e quello del Fusaro, il siluripedio dell'isolotto di S. Martino, e tanti piccoli bunker disseminati nel territorio flegreo lungo le principali vie di comunicazione, alcuni tuttora esistenti.

3. Ipotesi progettuale per un nuovo itinerario storico-archeologico-paesaggistico

Attualmente l'intero complesso antisbarco cumano vive una situazione di abbandono e degrado. Come già accennato, un importante crollo all'interno del 'bunker alto', provocato dai tedeschi in ritirata, ne ha interrotto la continuità, impedendone l'accesso dal pianoro adiacente la Via Sacra. Mossi dalla finalità di rendere inservibile la fortificazione, i tedeschi fecero saltare anche la scala che connetteva il bunker alla sommità dell'acropoli. La postazione principale non è quindi ad oggi accessibile, se non scalando la parete rocciosa per circa 22 m. Le camere di tiro di tutti i bunker, che dovevano essere originariamente ben mimetizzate, sono oggi chiaramente individuabili sulla parete rocciosa fronte mare, a causa delle esplosioni tedesche in corrispondenza di ciascuna di esse. La parete rocciosa del Monte appare 'bucata' in più punti da tali squarci che oramai sono elemento caratterizzante del paesaggio litorale cumano.

Guardando il Monte dal fronte mare, esso appare quasi come una scultura naturale, un'enorme testa di elefante – di cui due degli squarci suddetti costituiscono gli occhi-posto a sorveglianza di questi luoghi ricchi di storia da ulteriori scempi e manomissioni (fig.1).

La suggestione è talmente forte, che la 'testa di elefante' è divenuta il simbolo della Foresta regionale Area Flegrea e Monte di Cuma, più nota come 'Silva Gallinaria', oggetto di un recente intervento di recupero ambientale che l'ha restituita al pubblico nella sua

straordinaria varietà floro-faunistica oltre che nel suo valore di testimonianza storica. Essa infatti (che anticamente doveva essere molto più estesa) fu ricordata da autori come Giovenale, Cicerone e Strabone, secondo cui i suoi lecci furono utilizzati per la costruzione delle navi della flotta di Sesto Pompeo nel corso delle Guerre Civili.

La spiaggia adiacente la Foresta è riconosciuta Sito di Importanza Comunitaria (SIC), in particolare per la rarità dell'habitat naturale della sua fascia dunale, costituito da macchia mediterranea e gariga, con diverse specie protette come il 'Giglio di Cuma'.

La fascia costiera ai piedi del Monte costituisce ad oggi un paesaggio di altissimo valore naturalistico. Gli unici interventi antropici presenti sono due infrastrutture, che pure hanno impattato fortemente sul delicato ecosistema del litorale: la linea ferrata della circumflegrea che taglia longitudinalmente la Foresta di Cuma (con l'annessa stazione), e lo sbocco del collettore fognario con il suo frangiflutti ottocentesco in tufo, opera dell'ing. G. Melisurgo, noto come 'la tartaruga'. L'ingombrante presenza del collettore fognario in questa zona ne ha danneggiato profondamente l'habitat marino; allo stesso tempo, è innegabile che proprio esso abbia salvato dalla distruzione questa parte di litorale negli anni della selvaggia costruzione lungo la costa flegrea, rendendola di fatto poco appetibile a causa della non balneabilità delle sue acque.

In tale contesto, il recupero della postazione militare costituisce l'occasione per la definizione di nuovo percorso di visita, capace di coniugare l'itinerario storico-archeologico con quello paesaggistico-naturalistico, riconnettendo l'acropoli con il litorale e restituendo alla collettività la testimonianza materiale di un pezzo di storia sconosciuto ai più.

È questo l'obiettivo principale della sperimentazione progettuale oggetto del presente contributo, frutto di una ricerca iniziata con la Tesi di Laurea nel 2010. Risalita la Via Sacra dell'Acropoli, il progetto propone un nuovo itinerario attraverso il camminamento trincerato

che collega le diverse piazzole della contraerea. Ciascuna di esse offre uno scorcio panoramico unico sul litorale, proprio in virtù della funzione strategica con cui furono realizzate.

Tale destinazione d'uso è suggerita anche dalle peculiarità spaziali ed architettoniche di questi manufatti: le camere di tiro diventano nell'ipotesi progettuale camere di proiezione, i lunghi e bui corridoi si trasformano in percorsi suggestivi di installazioni luminose e sonore. Le 'bocche' dei bunker (ovvero gli sguardi sulla parete rocciosa provocati dalle esplosioni

tedesche) vengono caratterizzate da installazioni giocose ed effimere che incorniciano i diversi affacci panoramici. Dal livello delle piazzole, attraverso una nuova scala elicoidale in acciaio – in luogo di quella originale in c.a. andata distrutta –, il progetto



3: Il percorso di visita: A. Via Sacra, B. Tempio di Giove, C. Piazzole di difesa contraerea, D. 'bunker alto', E. Masseria ex proprietà Poerio, F. Percorso esistente in disuso di discesa al litorale, G. 'bunker bassi', H. Stazione circumflegrea, I. La 'tartaruga' [Mascolo 2010].

MARIANNA MASCOLO



4: Sezione longitudinale di progetto del 'bunker alto' [Mascolo 2010].

prevede la discesa nel 'bunker alto', da adibire a 'Museo virtuale delle fortificazioni cumane'; un luogo che racconti quindi, attraverso installazioni multimediali, il ruolo tattico che Cuma ha assunto nel corso dei secoli.

Dal 'bunker alto', attraverso la galleria di recente scoperta, il progetto prevede l'uscita verso la spianata dell'ex proprietà Poerio, dove sono presenti una piccola masseria storica abbandonata ed un cellaio con copertura a voltine estradossate; proseguendo attraverso il percorso attualmente in disuso che discende verso il litorale, si fa tappa ai tre piccoli bunker posti alla base del monte, parte integrante del museo virtuale diffuso.

Da qui l'itinerario storico-archeologico si riconnette a quello naturalistico, con l'ingresso alla Foresta di Cuma e alle dune della spiaggia.

L'immediata vicinanza della stazione della circumflegrea permette di collegare in maniera diretta il sito con le altre località d'interesse dell'area flegrea nonché con il centro di Napoli, rendendo quindi l'itinerario storico-archeologico-naturalistico di progetto di facile accessibilità anche dai principali poli turistici campani.

Conclusioni

La fortificazione antisbarco cumana, anche alla luce della sua reale estensione, costituisce un ulteriore ed importante arricchimento del palinsesto culturale del Monte di Cuma.

La sperimentazione progettuale descritta mira all'istituzione di un luogo divulgativo all'interno del Parco Archeologico, capace di diffondere la conoscenza del patrimonio difensivo cumano delle diverse epoche attraverso il recupero della fortificazione moderna, testimonianza materiale di un pezzo di storia recente che, in quanto tale, merita di essere tutelata, restaurata e restituita alla memoria collettiva, facendola emergere dalla situazione di oblio e degrado in cui attualmente versa.

Bibliografia

- BASSO, P., BODON, G., BONETTO, J., BUSANA, M.S., CORALINI, A., ZANOVELLO, P. (1997). *Via per montes excisa. Strade, in Galleria e passaggi sotterranei nell'Italia romana. Il sottosuolo nel mondo antico*, a cura di M. S. Busana, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 236-243.
- CAPUTO, P., MORICHI, R., PAONE, R., RISPOLI, P. (1996). *Cuma e il suo Parco Archeologico. Un territorio e le sue testimonianze*. Roma, Bardi Editore, pp. 29-39.
- CAPUTO, P. (1997). *Vicende e conseguenze della II Guerra Mondiale nell'area archeologica di Cuma*, in *Gli studiosi dei Campi Flegrei rendono omaggio a Raimondo Anecchino*, (Atti del Convegno, Pozzuoli 1997), a cura di R. Giamminelli, pp. 29-42.
- D'ANDREA, G., DEL VECCHIO, U., TUFANO, C., IOVINO, F. (1991). *I bunker di Cuma*, in *Third International Symposium on underground quarries*, (Atti del Convegno, Napoli, 1991), a cura di R. Paone, C. Piciocchi, pp. 64-99.
- MORGHEN, F. (1769). *Le antichità di Pozzuoli, Baia e Cuma*. Napoli, presso Nicola Gervasi.

Conservare e valorizzare il patrimonio sotterraneo: casi studio piemontesi a confronto*

Preservation and enhancement of the underground heritage: comparison of case studies in Piedmont

MANUELA MATTONE, NADIA FRULLO

Politecnico di Torino

Abstract

Il patrimonio sotterraneo costituisce una testimonianza di notevole valore storico-culturale la cui conservazione e valorizzazione si configura come opportunità di sviluppo sociale, economico e culturale. Il contributo intende analizzare e confrontare tre casi studio piemontesi che evidenziano l'importanza del coinvolgimento delle municipalità, degli enti di tutela, delle associazioni attive sul territorio e della comunità nel promuovere la conservazione e la fruizione di testimonianze ipogee.

The underground heritage is of great historical and cultural value, and its preservation and enhancement is an opportunity for social, economic and cultural development. The contribution aims to analyse and compare three case studies from Piedmont that highlight the importance of involving municipalities, conservation bodies, associations active in the area and the community in promoting the conservation and enjoyment of underground sites.

Keywords

Patrimonio sotterraneo, valorizzazione, associazione culturale.

Underground heritage, enhancement, cultural association.

Introduzione

Il patrimonio sotterraneo costituisce testimonianza materiale della storia delle vicende di cui sono stati protagonisti gli insediamenti urbani nel corso dei secoli. Le tracce delle componenti naturali e antropiche, presenti nel sottosuolo dei centri urbani, consentono di disegnare la mappa di altre città nascoste, sovente invisibili. Esse restituiscono un palinsesto pluristratificato che, eredità del nostro passato, merita non solo di essere adeguatamente tutelato e trasmesso alle generazioni future, ma anche di essere reso comprensibile e fruibile da parte di un pubblico di non soli esperti.

La nascita della disciplina della 'speleologia urbana', il manifestarsi di un crescente interesse rispetto alle tematiche ad essa connesse [Bertacchini 2005, 163], nonché il recente finanziamento da parte della Comunità Europea della Coast Action finalizzata a promuovere approcci sostenibili nella conservazione e valorizzazione dell'*Underground Built Heritage* [Pace 2019] testimoniano una sempre maggiore attenzione nei confronti del patrimonio sotterraneo. Oggetto di studio da parte di ricercatori afferenti a settori disciplinari diversi (archeologi, storici, architetti, speleologi), esso costituisce «not just a challenge, but also a valuable resource to celebrate, protect and use» [Pace 2019], le cui potenzialità potrebbero essere utilmente valorizzate e sfruttate per promuovere lo sviluppo culturale ed economico dei territori.

* L'articolo è il risultato del lavoro congiunto delle due autrici. In particolare, Manuela Mattone è autrice dei paragrafi 1 e 4, Nadia Frullo è autrice dei paragrafi 2 e 3. L'introduzione e le conclusioni sono state redatte congiuntamente.

Comprendere le stratificazioni, raccontarne la loro storia, facilitarne la fruizione può non solo contribuire fattivamente alla costituzione di una comunità che, interessata al proprio passato e al proprio futuro, sia propensa a sentirsi coinvolta nell'attività di tutela e di trasmissione alle generazioni a venire dei beni materiali e immateriali di cui tale patrimonio consta, ma anche promuovere l'attivazione di externalità positive indispensabili a perseguire questi risultati. A partire dall'analisi di casi studio piemontesi, il presente contributo intende illustrare gli esiti di tali esperienze, soffermandosi sull'importanza della messa in atto di azioni che, promosse dal Terzo settore, consentano il riconoscimento e la valorizzazione dei beni sotterranei.

1. Valorizzazione e fruizione di un palinsesto pluristratificato

Il ricco patrimonio nascosto nel sottosuolo delle città offre una visione diacronica delle stesse. «Ogni città ha la sua storia – spesso lunga e complessa [...] – leggibile attraverso percorsi spazio-temporali molteplici. [...] le continue trasformazioni, i differenti modi di utilizzo nel tempo degli edifici pubblici e privati sono specchio fedele della società che li ha prodotti» [Micheletto 2014, 6]. Le tracce lasciate da queste trasformazioni raccontano eventi, restituiscono uno spaccato di epoche e società passate, «disegnano mappe di un'altra città, invisibile ai più, nascosta sotto la superficie della città visibile [...] moderna che crediamo di conoscere bene» [Benedetto et al. 2014, 9] e che, tuttavia, ci è parzialmente ignota.

La riscoperta e la valorizzazione dei segni sedimentatisi nel palinsesto pluristratificato che caratterizza i centri urbani offre l'opportunità non solo di restituire le molteplici storie di cui le città sono state protagoniste nel corso del tempo, ma anche e soprattutto di riavvicinare le 'pietre' al 'popolo' attraverso un percorso di riscoperta della loro valenza identitaria [Montanari 2015, 135] e di sviluppare una maggiore «coscienza dei contesti» [Carandini 2017, 7]. Infatti, il riconoscimento del valore di tale patrimonio da parte di un pubblico allargato determina una più diffusa consapevolezza della complessità della storia stratificata e, al contempo, modifica lo sguardo con cui la collettività guarda a tale eredità culturale che diviene così oggetto di conservazione e cura. Si tratta infatti, così come sottolineato dalla Convenzione di Faro, di promuovere la formazione di una «heritage community» [Faro Convention 2005] che, presa coscienza del valore delle risorse ereditate dal passato, metta in atto azioni volte a preservarle e a trasmetterle alle generazioni future. In alcuni casi tali processi sono inseriti in una dimensione pubblica, in altri casi essi sono innescati da iniziative private che svolgono un'azione sussidiaria a quella dello Stato nel promuovere l'educazione al patrimonio e la riappropriazione culturale da parte della collettività [Montanari 2015, 127, 131]. La diffusione di politiche di valorizzazione tese a produrre conoscenza e a promuovere la cultura e il patrimonio culturale italiano con forme di partenariato pubblico-privato testimoniano la crescente affermazione di un ruolo strategico del Terzo settore e lo sviluppo di una collaborazione atta a favorire una partecipazione attiva, capace di stabilire un rapporto tra patrimonio e collettività facendo maturare una vera e propria «coscienza di luogo» [Manacorda 2014, 48].

L'approccio alla valorizzazione, intesa come «ponte tra conoscenza, tutela e fruizione» [Volpe 2015, 39], caratterizzante alcuni interventi aventi per oggetto il patrimonio culturale sotterraneo evidenzia la volontà di ricorrere a nuove politiche di tutela che, attraverso il coinvolgimento di associazioni private, intendono non solo consentire l'accesso e la fruizione di siti sino a poco tempo fa non visitabili, ma soprattutto promuovere «la crescita culturale e civile di una comunità e di un territorio» [Volpe 2015, 39].

I casi studio di seguito descritti testimoniano sia il desiderio di mettere in atto esperienze culturali finalizzate alla comprensione della «multidimensionalità valoriale» [Dal Pozzolo

2018, 36] delle stratificazioni che costituiscono il patrimonio sotterraneo, sia la messa in atto, come richiamato dagli articoli 11 e 12 della Convenzione di Faro [Faro Convention 2005], di un approccio condiviso pubblico-privato nella gestione di tale patrimonio, evidenziando il ruolo strategico svolto dalle organizzazioni di volontariato nel promuovere la fruizione e la comprensione di tale eredità culturale.

2. Il Rivellino degli Invalidi (Torino)

Il complesso dei sotterranei del Museo Pietro Micca a Torino costituisce una vera e propria città sotterranea formata da una fitta rete di gallerie di 'contromina', scavate nel Settecento dall'esercito sabaudo per difendersi dalle truppe francesi. La trama sotterranea, progettata a completamento delle difese superficiali della Cittadella, individuava gallerie Capitali – alte e basse a seconda della profondità – collegate da una galleria Magistrale. Queste si diramavano radialmente alla Cittadella e intercettavano a loro volta un sistema di gallerie secondarie. Oggi, parte dell'intricato sistema di cunicoli sotterranei è visitabile mediante un percorso museale collegato al Museo Pietro Micca, inaugurato nel 1961 in occasione delle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia.

Il museo è l'esito di una sistematica operazione di recupero delle gallerie avviata nel 1956 con le ricerche e gli scavi condotti dal generale Guido Amoretti, culminata nella conservazione dell'intero sistema di 'contromina' della Cittadella. Esso è inserito nel percorso 'Via Garibaldi e dintorni: la strada romana, la Torino militare e la Torino solidale' rientrante negli itinerari che, proposti dalla Città di Torino, intercettano il sistema di beni facenti parte dell'offerta culturale torinese. Il museo è direttamente collegato al sistema di gallerie sotterranee parzialmente aperte al pubblico. La sua gestione è affidata, dal 1968, all'Associazione Amici del Museo Pietro Micca che, sotto la direzione scientifica degli enti preposti alla tutela, organizza visite guidate e svolge attività di salvaguardia, indagine, studio, divulgazione e valorizzazione del patrimonio sotterraneo della Cittadella - sotto la direzione scientifica degli enti preposti alla tutela - nonché dei resti delle gallerie del Forte del *Pastiss* e del Pozzo Grande della Cittadella.

Recentemente il percorso museale è stato ampliato grazie ad un progetto di conservazione e valorizzazione dei resti archeologici del Rivellino degli Invalidi, rinvenuti durante gli scavi per la realizzazione di un parcheggio sotterraneo nei pressi dell'area del museo. La salvaguardia di questi ritrovamenti è stata fortemente voluta dalla comunità torinese, ribaltando l'iniziale istanza di distruzione dei resti autorizzata dalla Soprintendenza. La petizione per la tutela delle tracce della Cittadella, lanciata da 'Gioventura Piemontesa', Movimento Nazionale per l'Identità Piemontese, ha coinvolto infatti la comunità locale e, sollecitando il senso di responsabilità civica, ha promosso la difesa e la protezione di un patrimonio storico inalienabile, riconosciuto quale portatore di valori di memoria e di identità culturale. L'eccezionale rinvenimento, grazie ad una sistematica operazione di sensibilizzazione della comunità 'dal basso', ha restituito alla città un altro tassello di ciò che permane dell'antico sistema difensivo e si configura quale leva per un più ampio processo di valorizzazione, finalizzato alla creazione di un polo museale della Cittadella capace di dialogare anche con le collezioni del Museo Nazionale di Artiglieria.

Il progetto di valorizzazione del 'riscoperto' patrimonio sotterraneo ha condotto alla creazione di una nuova sezione museale denominata 'Area Archeologica Rivellino degli Invalidi', aperta al pubblico nel giugno 2018. L'area sotterranea si sviluppa ad una profondità di 6 metri, all'altezza di quello che era il fossato, e comprende i resti del fronte di gola del Rivellino, della Polveriera delle Mine e di parte delle mura difensive, nonché di un tratto di mura



1: Area archeologica Rivellino degli Invalidi, Torino: valorizzazione e musealizzazione dei resti del sistema difensivo seicentesco torinese. Autore: Manuela Mattone.

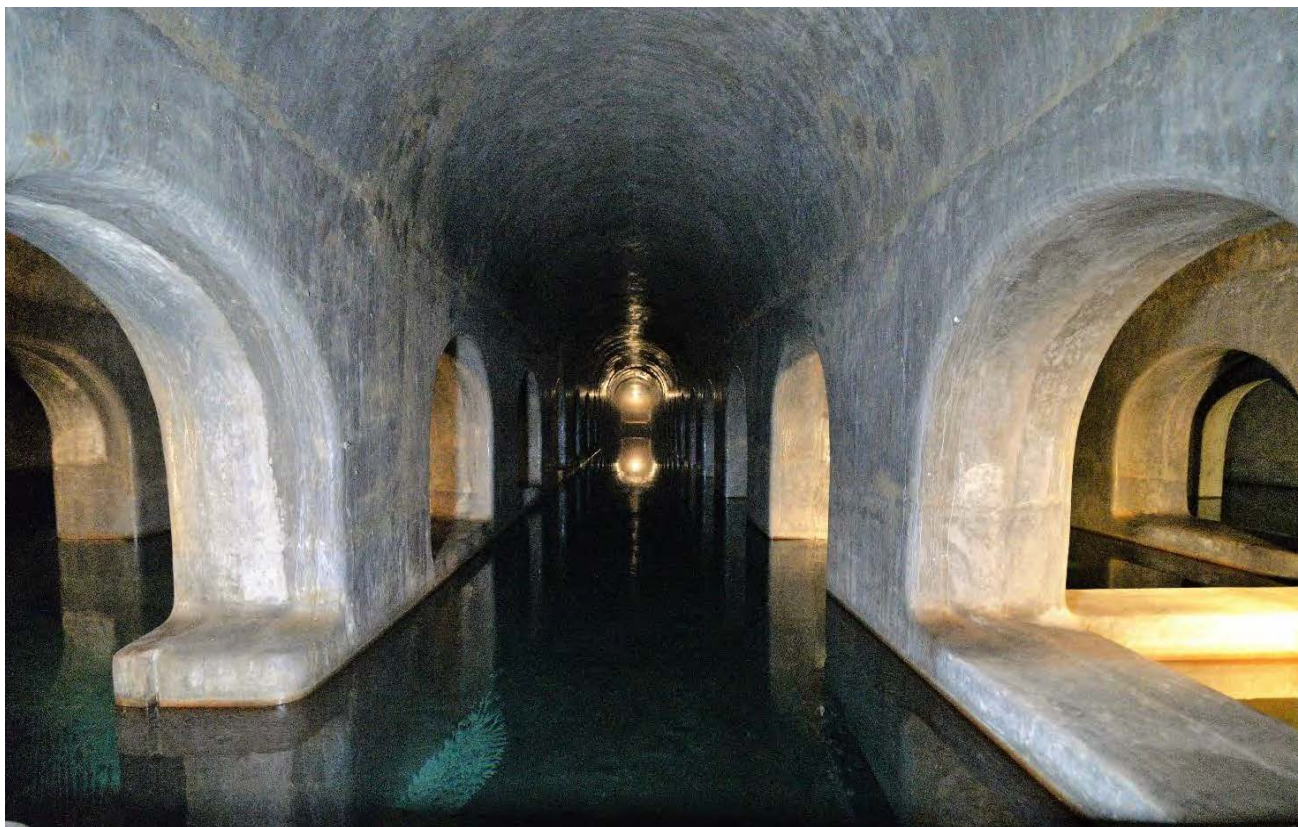
dell'ampliamento seicentesco della città e della galleria Magistrale del sistema di 'contromina'.

La visita è curata dall'Associazione Amici del Museo Pietro Micca che, grazie all'operato dei suoi volontari, accompagna i visitatori all'interno di un percorso nella storia della città di Torino, illustrata mediante una serie di pannelli informativi che facilitano la lettura e la comprensione dei resti: dallo sviluppo del sistema fortificatorio torinese e il suo rapporto con la città, agli scavi che hanno consentito il

rinvenimento dei 'nuovi' resti musealizzati. Il racconto è integrato con ulteriori pannelli, dislocati all'interno del parcheggio sotterraneo, che consentono di rendere fruibile la nuova area archeologica ad un pubblico più ampio e di promuovere l'acquisizione di una maggiore e più diffusa consapevolezza circa il valore di tale eredità culturale. Questo approccio si configura come embrionale operazione di sensibilizzazione e di educazione della collettività al patrimonio, la quale si esplicita anche attraverso una serie di iniziative promosse dal FAI e dal MiBAC (quali la campagna 'I Luoghi del Cuore', le Giornate FAI d'Autunno e le Giornate Europee del Patrimonio) volte a contribuire al riconoscimento dell'eredità culturale e alla formazione di una comunità di eredità, impegnata nella sua salvaguardia e trasmissione.

3. L'Acquedotto di Sangano (Villarbasse, Torino)

L'impianto di acqua sorgiva di Sangano si sviluppa a una profondità di oltre 10 metri attingendo acqua dalla falda tramite una serie di gallerie realizzate a metà Ottocento. L'opera fu commissionata nel 1832 da Maria Cristina di Borbone all'ingegnere Ignazio Michela, al fine di convogliare acqua salubre alla città di Torino, mediante la realizzazione di condutture sotterranee collegate a falde acquifere lontane dai centri abitati. L'operazione 'pubblica' mirava a migliorare le condizioni igieniche dell'espansione urbana, favorendo l'incremento demografico e assicurando acqua potabile nelle case dei torinesi senza che questi dovessero più attingerla dai pozzi contaminati. Tra i sei progetti presentati dall'ingegnere Michela fu selezionato quello che prevedeva l'utilizzo dell'acqua della Val Sangone, dando così avvio alla costruzione di un impianto in grado di garantire un fabbisogno di 66 litri al giorno per ciascun abitante. Inaugurato il 6 marzo 1859, l'impianto era inizialmente caratterizzato da un sistema di gallerie di attingimento situate nel comune di Sangano. Queste intercettavano le acque sorgive e le convogliavano in un serbatoio, da dove venivano prelevate per essere distribuite nella città di Torino [Bima 1970]. Oggi l'impianto di Sangano conserva inalterata la sua consistenza e, tuttora funzionante, costituisce una rilevante opera ingegneristica e un importante esempio di patrimonio culturale sotterraneo tanto da meritare l'appellativo 'cattedrale dell'acqua'. Le gallerie filtranti dell'acquedotto sono infatti assimilabili



2: Acquedotto di Sangano, Villarbasse (TO): la successione delle gallerie filtranti dell'impianto evocano l'immagine di una cripta, da qui il nome di 'cattedrale dell'acqua'. Fonte: Archivio Fotografico Società Metropolitana Acque Torino S.p.A.

a vere e proprie navate che si specchiano nell'acqua sorgiva e che si sviluppano per una lunghezza di 65 metri e una larghezza di 25 metri.

Il riconoscimento del suo eccezionale valore storico-culturale ha innescato un processo di valorizzazione, che è culminato nella sua apertura straordinaria al pubblico in occasione di specifici eventi organizzati da SMAT, Società Metropolitana Acque Torino e dal Gruppo FAI Valsangone, in collaborazione con il Comune di Sangano. Le aperture straordinarie promosse in occasione delle Giornate FAI d'Autunno e della tradizionale Fiera di Sangano consentono alla comunità di conoscere e godere di un bene culturale per lo più non accessibile, nonché di condividere un'esperienza culturale in grado di rafforzare il senso di appartenenza ad una comunità di eredità. Costituisce testimonianza del successo di tali iniziative, la segnalazione di tale bene nel censimento de 'I Luoghi del Cuore', campagna promossa dal FAI e volta alla sensibilizzazione dei cittadini in merito al tema della cura del patrimonio.

4. Alba Sotterranea (Alba, Cuneo)

Il progetto 'Alba Sotterranea' avviato nel 2011 dall'Associazione Ambiente & Cultura che opera sul territorio ha innescato un processo di valorizzazione del ricco palinsesto della città di Alba conservatosi fino ad oggi nel sottosuolo. Dal 2012 esso gode del patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed è appoggiato dall'Associazione Nazionale Archeologi ANA. Il progetto, coordinato dal Museo Civico Federico Eusebio e gestito dall'Associazione Ambiente & Cultura, consiste nella valorizzazione delle tracce



3: Alba Sotterranea, Alba (CN): i resti dell'antico foro romano costituiscono la prima tappa del percorso archeologico cittadino. Fonte: Ambiente & Cultura - Alba Sotterranea.

storiche di Alba Pompeia attraverso la creazione di un percorso archeologico cittadino che mette in connessione un vero e proprio sistema di beni sotterranei di proprietà pubblica, privata ed ecclesiastica. Il percorso si snoda all'interno della città in 32 tappe segnalate da pannelli esplicativi che consentono ai visitatori, accompagnati da un archeologo professionista, di conoscere la storia di Alba attraverso le tracce sotterranee di epoca medievale e romana. L'itinerario di visita conduce infatti i visitatori alla scoperta dei resti del foro romano, del teatro e dell'anfiteatro romani, di alcune *domus*, delle mura di cinta romane, dei selciati stradali, di torri e chiese medievali, e si conclude presso le sale della sezione archeologica del Museo Civico, nelle quali è conservata ed esposta una ricca collezione di reperti archeologici della città di Alba e del suo territorio. L'esperienza di visita all'esterno viene integrata con un percorso museale che, mediante l'uso di pannelli informativi, aiuta i visitatori a ricostruire le trasformazioni e lo sviluppo storico e urbanistico di Alba. L'iniziativa 'Alba Sotterranea' contribuisce a generare affezione ai luoghi e a sensibilizzare la collettività alla cura del proprio patrimonio culturale. Inoltre, il ruolo attivo dell'Associazione Ambiente & Cultura fa leva su valori locali e sul senso di comunità garantendo la riscoperta della propria storia e identità culturale.

Il processo di valorizzazione, iniziato con la messa a sistema dei siti archeologici cittadini, ha contribuito altresì alla nascita, nel 2013, del Sistema Museale Albese (SMA) che mette in rete le principali realtà museali e i luoghi culturali della città, in modo da condividere strategie e obiettivi comuni di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e promuovere una vera e

propria integrazione degli itinerari turistico-culturali sul territorio albeso. Lo SMA, nato dalla collaborazione tra il Comune di Alba, il Museo Civico archeologico e di scienze naturali Federico Eusebio, il Museo Diocesano, l'Associazione Centro Culturale San Giuseppe e il Centro Studi Beppe Fenoglio, può essere identificato quale progetto integrato di valorizzazione del patrimonio e di promozione del turismo culturale innescato da un'iniziativa di sensibilizzazione operata 'dal basso'. In particolare, il progetto conferma il ruolo attivo sul territorio dell'Associazione Ambiente & Cultura la quale, coinvolgendo le sedi museali e gli istituti scolastici albesi, garantisce l'organizzazione di attività coordinate con visite guidate, laboratori e percorsi didattici comuni.

Conclusioni

I casi studio esaminati costituiscono un'interessante esemplificazione del patrimonio sotterraneo che caratterizza il nostro Paese e delle azioni che vengono messe in atto per promuoverne la conoscenza e una più diffusa fruizione. Tale patrimonio costituisce una risorsa che può essere utilmente 'sfruttata' per contribuire allo sviluppo culturale, economico e sociale dei territori. Si tratta infatti di beni il cui valore *«can catalyse urban/rural regeneration and attract tourism, raise community awareness and make local communities more resilient to globalised systems of production and consumption by preserving their unique environmental and cultural aspects»* [Pace 2019]. Occorre dunque farsi promotori di azioni mirate a mettere in luce il valore di tali beni per la società, sviluppandone le potenzialità culturali in modo da catalizzare l'interesse di un più vasto pubblico.

Alla luce di quanto emerso dall'analisi dei casi studio esaminati, un ruolo importante nei processi di valorizzazione viene svolto dalle associazioni culturali private che, stabilendo sinergie con attori pubblici e istituzionali, si dimostrano capaci di convogliare sensibilità individuali in motivazioni collettive [Settis 2012, 205] in grado di costruire consapevolezza, di educare al patrimonio e di contribuire alla costituzione di una comunità di eredità impegnata nel promuovere la sua conservazione e trasmissione alle generazioni future.

Bibliografia

- BENEDETTO, S.A., GABUCCI, A., PIRO MANDER, C. (2014). *Torino sotto Torino: le città sotto la città*, in «Rivista Museo Torino», n. 07, pp. 8-9.
- BERTACCHINI, M. (2005). *In search of "underground urban geosites". The city of Modena "upside-down"*, in «Italian Journal of Quaternary Sciences», n. 18(1), Volume Speciale, pp. 163-166.
- BIMA, C. (1970). *L'acqua a Torino*, Moncalieri, Jemma.
- CARANDINI, A. (2017). *La forza del contesto*, Bari, Laterza.
- Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, Consiglio d'Europa (CETS NO. 199) FARO, 27.X.2005.
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n.516, pp. 22-27.
- DAL POZZOLO, L. (2018). *Il patrimonio culturale tra memoria e futuro*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur* (2013), a cura di F. Riva, Roma, Lit Edizioni.
- MANACORDA, D. (2014). *L'Italia agli italiani. Istruzione e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari, Edipuglia.
- Meraviglie sotterranee* (2016), a cura di E. Bauer, G. Caprara, Milano, Touring Editore, pp. 18-19, 28.
- MICHELETTO, E. (2014). *Torino: archeologia nella città contemporanea*, in «Rivista Museo Torino», n. 07, pp. 6-7.
- MONTANARI, T. (2015). *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi.
- MONTELLA, M., PETRAROIA, P. (2016). *Valorizzazione*, in *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, a cura di M. Montella, Vicenza, Wolters Kluwer – CEDAM, pp. 112-118.
- PACE, G. (2019). *Underground Built Heritage as catalyser for Community Valorisation*, Atti del Convegno 55th ISOCARP World Planning Congress, Jakarta/Bogor, Indonesia (9-13 settembre 2019).
- PRESCIA, R. (2017). *Comunicare il restauro*, in *RICerca/REstauro. Valorizzazione e gestione delle informazioni*, a cura di R. Prescia, Roma, Quasar, pp. 867-877.
- SETTIS, S. (2012). *Azione popolare. Cittadini per il bene culturale*, Torino, Einaudi.

MANUELA MATTONE, NADIA FRULLO

VOLPE, G. (2015). *Franceschini (2014) dopo Franceschini (1966). Per una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico*, in «Ananke», n. 74, pp. 34-39.

VOLPE, G. (2016). *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa.

VOLPE, G. (2019). *Il bene nostro. Un impegno per il patrimonio culturale*, Bari, Edipuglia.

Sitografia

<http://www.piemontemese.it/2011/10/01/la-cattedrale-dellacqua-di-lucilla-cremoni/> (aprile 2020)

<https://www.laboratoriovalsusa.it/blog/un-po-di-storia/lacquedotto-di-sangano-una-vera-e-propria-cattedrale-dellacqua> (aprile 2020)

<https://www.smatorino.it/?s=sangano> (aprile 2020)

<https://www.comune.alba.cn.it/sma> (aprile 2020)

<http://ambientecultura.it/territorio/alba/musei/eusebio/alba-sotterranea-viaggio-al-centro-della-citta/> (aprile 2020)

<http://www.museopietromicca.it/SITO/> (aprile 2020)

<http://www.comune.torino.it/musei/elenco/pietromicca.shtml> (aprile 2020)

<http://www.associazioneamicidelmuseopietromicca.it/> (aprile 2020)

<http://www.comune.torino.it/musei/percorsi/> (aprile 2020)

https://www.change.org/o/gioventura_piemont%C3%A8isa (aprile 2020)

<https://www.gioventurapiemonteisa.net/nel-cantiere-del-parcheggio-gia-distrutta-una-parte-delle-gallerie-di-pietro-micca/> (aprile 2020)

<https://www.fondoambiente.it/luoghi/area-archeologica-rivellino-degli-invalidi?gfa> (giugno 2020)

<https://www.fondoambiente.it/luoghi/acquedotto-di-sangano?gfa> (giugno 2020)

<http://www.speleoasb.org/speleologia-urbana/> (giugno 2020)

Patrimonio sotterraneo emerso e sommerso. Il sistema dei rifugi antiaereo della Seconda Guerra Mondiale a Torino tra conservazione e valorizzazione*

Underground submerged and emerged heritage. The system of Second World War air-raid shelters in Turin between preservation and enhancement

EMANUELE MOREZZI, TOMMASO VAGNARELLI

Politecnico di Torino

Abstract

Il tema dei rifugi sotterranei antiaereo costruiti a Torino durante la Seconda Guerra Mondiale rappresenta un ambito di grande complessità e interesse. La presenza di questi luoghi, solo apparentemente non in relazione con la città stratificata, consente oggi una duplice lettura delle mutazioni che il capoluogo ha avuto nel corso degli ultimi decenni. Alcuni di questi spazi, un tempo luoghi inaccessibili, sono stati oggetto di interventi di trasformazione a scopo esplorativo/turistico (es: Rifugio antiaereo di Piazza Risorgimento) o di rifunzionalizzazione che ha adeguato gli spazi alla musealizzazione (es: Museo Diffuso della Resistenza). Altri rifugi però (es: Rifugio antiaereo della Stazione di Porta Nuova), esclusi da strategie di conservazione, si presentano oggi come luoghi inaccessibili e costituiscono un patrimonio sotterraneo 'sommerso', portatore di valori culturali e documentali non opportunamente valorizzato. Il contributo intende fornire una lettura critica di questi spazi, tentando un approccio che possa coniugare il grado di complessità urbana e architettonica del sistema di beni, agli obiettivi della conservazione e valorizzazione del patrimonio esistente.

The topic related to the underground air raid shelters built in Turin during the Second World War represents a theme of great complexity and interest. The presence of these places, only apparently not related to the stratified city, allows today a double reading of the changes that the capital has had over the past decades. Some of these spaces, once inaccessible, have undergone transformations for exploration/tourism purposes (e.g. Air Raid Shelter in Piazza Risorgimento) or reuse that has adapted the spaces to the museum (e.g. Diffused Museum of the Resistance). Others, however (eg: Air-raid shelter at the Porta Nuova Railway Station), excluded from conservation strategies, present themselves today as inaccessible places and constitute a 'submerged' underground heritage, bearer of cultural and documentary values that are not suitably valued. The contribution aims to provide a critical reading of these spaces, attempting an approach that can combine the degree of urban and architectural complexity of the system of goods with the objectives of conserving and enhancing the existing heritage.

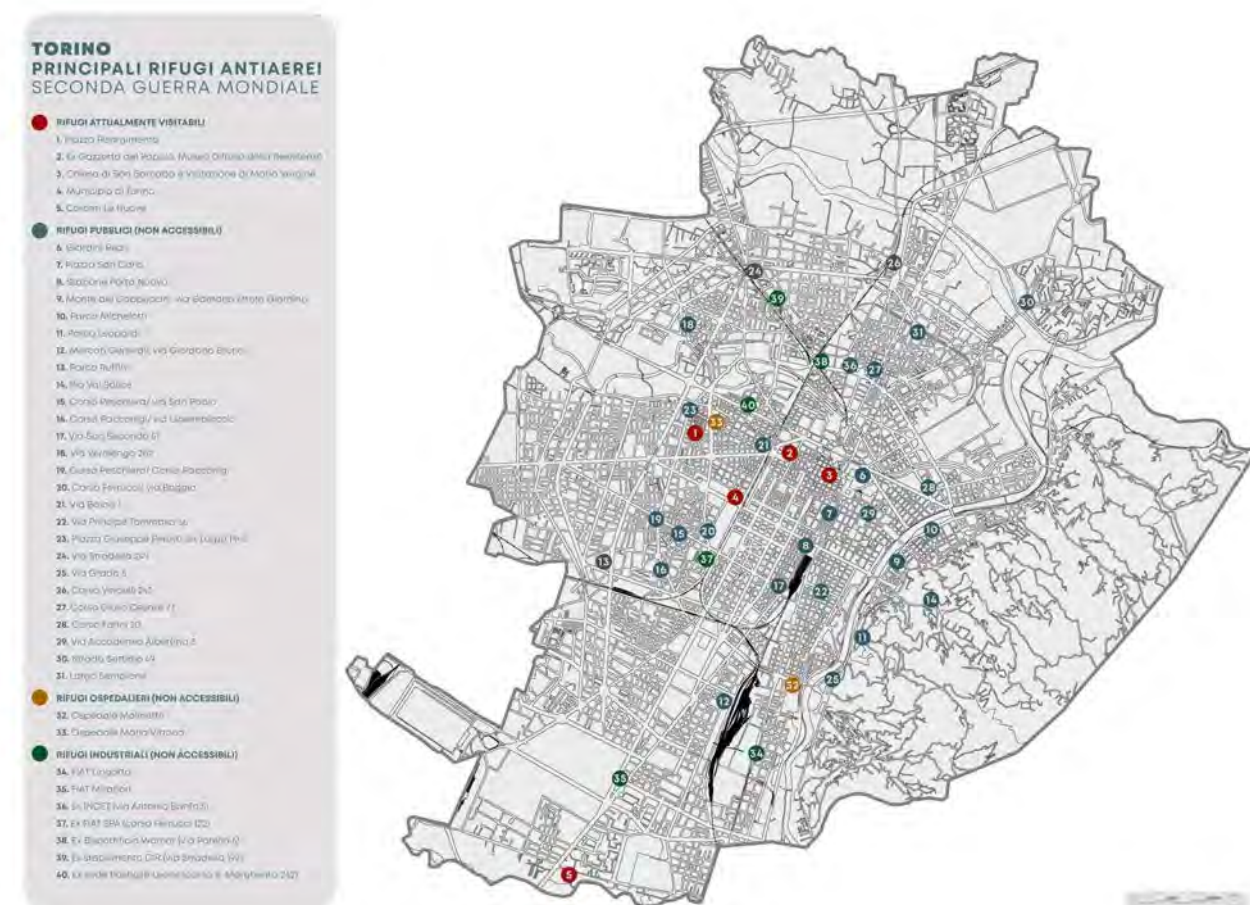
Keywords

Rifugi antiaerei, conservazione, valorizzazione.

Air-raid shelters, preservation, enhancement.

* L'articolo è il risultato di un lavoro di ricerca condiviso. Tuttavia, la stesura dei paragrafi 1 e 3 è a cura di Tommaso Vagnarelli, mentre del 2 e 4 a cura di Emanuele Morezzi. I

EMANUELE MOREZZI, TOMMASO VAGNARELLI



1: La città di Torino e la posizione dei principali rifugi antiaerei (elaborazione grafica di Tommaso Vagnarelli).

Introduzione

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale Torino fu una delle città italiane maggiormente colpite dai bombardamenti degli Alleati, in quanto polo industriale strategico di rilievo nazionale, sede della FIAT e di altri importanti stabilimenti che durante il conflitto vennero convertiti alla produzione per fini bellici.

Le incursioni, condotte dalle flotte aeree britanniche (RAF) e statunitensi (USAAF), presero il via all'indomani della dichiarazione di guerra dell'Italia a Inghilterra e Francia, avvenuta il 10 giugno 1940, e proseguirono fino al 5 aprile 1945, colpendo complessivamente Torino con quarantuno distinti bombardamenti [Bevilacqua et al. 2018; Labanca 2012; Sforza 1998]. Alla fine della guerra, i danni riportati dalla città ne mutarono radicalmente la fisionomia: furono più di 15.000 le abitazioni distrutte e circa 66.000 quelle gravemente danneggiate; delle circa 30.000 attività commerciali esistenti prima della guerra, oltre 10.000 furono cancellate o seriamente compromesse e la medesima sorte toccò a circa un migliaio di industrie; furono 64 i cinema e i teatri danneggiati irrimediabilmente, così come 29 chiese e 129 edifici culturali. Le vittime furono 2067 [Bevilacqua et al 2018; Bassignana 2003].

Oggi, le tracce di questi avvenimenti che mutillarono così a fondo il tessuto urbano, appaiono quasi del tutto assorbite dalle ricostruzioni dell'immediato dopoguerra. A testimoniare quanto accaduto, nel centro cittadino, in particolare, restano le dissonanze prodotte degli edifici di nuova realizzazione che, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, andarono a colmare i vuoti provocati dalle bombe nella trama storica della città.

Sotto la superficie, tuttavia, a lungo dimenticato e tuttora indagato solo in parte, sopravvive un patrimonio che più di ogni altro può considerarsi protagonista e testimone di quegli avvenimenti: il sistema dei rifugi antiaerei. Per lungo tempo vivi solamente nella memoria di coloro per i quali rappresentarono la salvezza, questi luoghi sotterranei hanno cominciato a riemergere solo a partire dagli anni Ottanta e Novanta, prima a seguito di ritrovamenti casuali, poi grazie alla puntuale attività di ricerca di studiosi e associazioni, condotta negli archivi storici della città e sul campo¹. I risultati di tali indagini consentono, ad oggi, di stimare l'esistenza di circa 800 [Bevilacqua et al. 2018] ricoveri antiaerei diffusi sul territorio cittadino, molti dei quali ricavati da ambienti sotterranei preesistenti – come gli scantinati delle abitazioni – e solo una minima parte appositamente realizzati *ex novo*. A questa seconda categoria, composta in gran parte dai cosiddetti ricoveri 'antibomba' – i più efficienti e capienti, costruiti solo a partire dal 1943, in concomitanza con la fase più intensa dei bombardamenti – appartengono gli unici ricoveri ad essere stati coinvolti in operazioni di messa in sicurezza e resi accessibili al pubblico. Si tratta dei rifugi di piazza Risorgimento, del Municipio di Torino, della chiesa di San Barnaba e Visitazione di Maria Vergine, delle carceri Le Nuove e dell'ex sede della Gazzetta del Popolo, oggi Museo Diffuso della Resistenza.

Tra i rifugi realizzati *ex novo* questi esempi non rappresentano, però, che una percentuale ridotta della reale consistenza di tale patrimonio: sono infatti numerosi quelli ancora inaccessibili e mai interessati da interventi di conservazione e valorizzazione. Si pensi ai ricoveri di Parco Leopardi o del Monte dei Cappuccini – i cui ingressi, oggi murati, sono ancora chiaramente distinguibili – a quello dell'ospedale Molinette o a quello sito al di sotto della stazione di Porta Nuova.

Per quanto portatore di valenze culturali e documentali di indubbio interesse per la storia di Torino, quello dei rifugi si può considerare, a tutti gli effetti, un patrimonio 'sommerso': 'sommerso' non solo fisicamente, perché celato al di sotto della città e impraticabile, ma anche perché manifestazione di un rimosso collettivo, testimonianza di un patrimonio che si è preferito dimenticare, finita la Guerra, la cui memoria si è poi affievolita, nei decenni successivi, e che, oggi, agli occhi dei più, appare in gran parte sconosciuta. Far riemergere queste realtà – tassello importante nel mosaico della memoria della Seconda Guerra Mondiale e di Torino –, documentarne la consistenza, individuarne le possibili relazioni con il contesto urbano contemporaneo, in un'ottica di conservazione, valorizzazione e promozione, appare quindi fondamentale, non solo per implicite fini di conoscenza, ma anche per stimolare e alimentare un rinnovato interesse verso un patrimonio che, altrimenti, sarebbe condannato a scomparire in pochi decenni.

1. I rifugi antiaereo di Torino: beni sommersi e sospesi. Tra identificazione dei valori, bias cognitivi e opportunità di conservazione

Il patrimonio dei rifugi antibomba rappresenta quindi un caso studio di particolare rilievo. La caratteristica principale di tali spazi risiede in una insita difficoltà che questi luoghi hanno

¹ Tra gli archivi pubblici e privati dai quali è possibile ricavare informazioni in merito alle tematiche trattate, si vedano: Archivio di Stato di Torino, Archivio Edilizio Città di Torino, Archivio Museo Pietro Micca, Archivio Storico Città di Torino, Archivio Storico FIAT.

nell'essere inseriti in un quadro organico di riferimento sia per quanto riguarda la tipologia di beni culturali a quali iscrivere questo complesso di spazi, sia per comprendere quali strategie di tutela possano risultare le più idonee per salvaguardare le tracce del passato. Il presente paragrafo tenterà di delineare un approccio di ricerca e di categorizzazione di tali architetture, allo scopo di completare un processo analitico che possa rappresentare il primo passo metodologico nell'iter di conservazione e restauro dei beni.

In primo luogo, i rifugi, intesi sia singolarmente che come insieme di casi architettonici connessi, sono portatori di alcune caratteristiche che ne impediscono uno sbrigativo inserimento in categorie di beni già esistenti e impongono una più profonda e specifica lettura. Connotati dalla loro posizione ipogea, dalla scarsa visibilità e dalle attuali oggettive difficoltà di accesso e riconoscimento all'interno del panorama urbano, si staccano dalla caratterizzazione di 'monumenti' o 'memoriali' della Seconda Guerra Mondiale, rappresentandone però al contempo una delle testimonianze più autentiche e, in alcuni casi, meglio conservate [Sigel 2013]. Da questo punto di vista e rispetto al dibattito attuale in merito alla memorializzazione del ricordo [Bidussa 2009], il sistema dei rifugi – di Torino ma non solo – sembra rifarsi a molteplici strategie di conservazione della memoria, avvicinandosi alle peculiarità di ciascuna senza essere inquadrabile in nessuna di esse. È infatti coerente asserire che se il sistema dei rifugi è associabile all'idea di museo diffuso, anche in concordanza con quanto già sostenuto in proposito dall'Amministrazione comunale, le sue specificità rimandano anche all'idea di *counter-monument* e non di conservazione della memoria, ma della sua negazione. I valori che rendono i rifugi degni di essere ricordati sono anche i medesimi per cui li si vorrebbe cancellare e obliare. Esperienze già nate negli anni Ottanta in alcune città italiane e tedesche, in particolare con le installazioni *Mahnmal gegen Faschismus (Monument against Fascism)* di Jochen Gerz e Esther Shavel-Gerz, legate più all'esigenza di cancellare che di ricordare, sembrano incredibilmente vicine al sistema dei rifugi che, anche per questi motivi, vive oggi uno



2: Il rifugio della stazione di Porta Nuova (foto degli autori).

stato di abbandono. Se però, nel caso del contro-monumento tedesco, l'obelisco realizzato dagli artisti era destinato ad essere osservato dalla popolazione, testimone del progressivo disfacimento della struttura e dell'inarrestabile estinguersi della portata concettuale dei totalitarismi che il monumento voleva rappresentare, e anzi, i cittadini di Bonn erano chiamati a contribuire ad accelerare la distruzione del simbolo, nel caso dei rifugi antiaereo, la loro specifica posizione 'sommersa' ha permesso di sostituire alla distruzione l'oblio, che ha progressivamente cancellato le tracce tangibili di questo patrimonio e il funesto ricordo del conflitto con esse [Young 1992, 1994]. La contraddizione di questo patrimonio però sta nell'essere stato, al contempo, oggetto di una difficoltosa e frammentaria azione di tutela, che ha elevato alcuni dei rifugi esistenti a beni degni di conservazione, inserendoli nell'altra tipologia a cui essi possono essere iscritti: il museo diffuso. In questo caso, le esigenze di conservazione, pienamente necessarie per non perdere la memoria dell'evento bellico e la sottile relazione tra gli eventi della Seconda Guerra Mondiale e le modifiche alla città, hanno imposto l'apertura alla visita e l'inclusione di alcuni rifugi all'interno di un sistema eterogeneo, legato, nel caso di Torino, alla *Resistenza*, alla *Deportazione*, alla *Guerra* e ai *Diritti e la Libertà*. Sebbene l'annessione risulti opportuna e sembri l'unica strategia percorribile per conservare questi beni, la strategia di «ricucire le cicatrici del territorio», come viene definita da Bassanelli mostra delle evidenti debolezze [Bassanelli 2015]. Di fronte a più coraggiosi esempi come il celebre caso della *Topografia del Terrore* (*Topographie des Terrors*) o al progetto *Carso 2014+*, il tentativo del museo diffuso torinese, se da un lato ha il pregio di ricercare una conservazione di luoghi dimenticati, dall'altro interrompe la connessione dell'intero sistema dei rifugi, che andrebbero intesi come un insieme indivisibile, e include alcuni di questi spazi, i più accessibili e meglio conservati, in un itinerario che ne permette la visita ma non la piena comprensione valoriale.

Questa indecisione nel categorizzare il sistema dei rifugi, sospesi tra l'idea di contro-monumento della guerra e museo diffuso, è riscontrabile anche nell'identificazione delle opportune strategie di intervento per la conservazione (o l'oblio?) di questi spazi. La volontà di identificare una categoria opportuna in cui inserire i beni, infatti, non va intesa come operazione tassonomica sul patrimonio architettonico, ma rappresenta piuttosto le premesse a un idoneo intervento di conservazione. Nel caso specifico, la contraddizione tra volontà di oblio ed esigenze di tutela, sembra paralizzare ogni pensiero di intervento sui beni, condannandoli al medesimo destino degli ultimi decenni: l'abbandono. Il *bias* cognitivo della perdita si scontra con l'euristica di una innovativa esigenza di distruggere per conservare, di dimenticare per ricordare. Appare quindi opportuno, ipotizzare una strategia di intervento che possa conservare questo patrimonio sommerso senza volerlo rendere completamente emerso. Sarebbe idoneo, per un sistema così complesso e ricco di testimonianze, una strategia di conservazione innovativa che potesse da un lato valorizzare ulteriormente i rifugi già inclusi nel museo diffuso della città e, dall'altro, accettare la perdita di parte di questo patrimonio, trasformando però questo decadimento inarrestabile in tema di osservazione e divulgazione, rendendo quindi la popolazione conscia del passato della città e dell'azione del tempo sulle tracce del passato. Realizzare, dal lascito dei rifugi antiaereo, un contro-monumento non artistico a firma di artisti contemporanei, ma elevare l'azione del tempo sui manufatti a tema di approfondimento e conoscenza della storia. Attraverso opportune strategie di valorizzazione e comunicazione del patrimonio si potrebbe trasmettere in maniera ancora più efficace il ruolo di tutto il sistema dei rifugi della città, attraverso una rifunzionalizzazione dei casi già oggi inseriti nel museo diffuso e, con le medesime strategie, si potrebbe consentire la visita di alcuni ulteriori rifugi, senza prevedere alcuna azione all'interno di essi se non la messa

in sicurezza, nella ricerca di un minimo intervento di matrice quasi integralista. Alla ricerca di una conservazione dell'abbandono che ha proprio in Ruskin uno dei suoi primi teorici, ma le cui radici affondano ancora più indietro nella cultura europea, la visita ai rifugi privi di alcun tipo di conservazione consentirebbe di rendere emersa l'azione del tempo, che oggi perdura nell'oblio sotterraneo. Il pensiero di un museo diffuso che contempra sia beni tutelati, sia contro-monumenti, e che quindi associ l'idea del ricordo a quella della scomparsa appare, nelle contraddizioni endemiche di questo sistema di beni, una strategia possibile e che consentirebbe la conservazione delle criticità della memoria debole [Agamben 2005] e delle potenzialità valoriali e storiche di questo patrimonio.

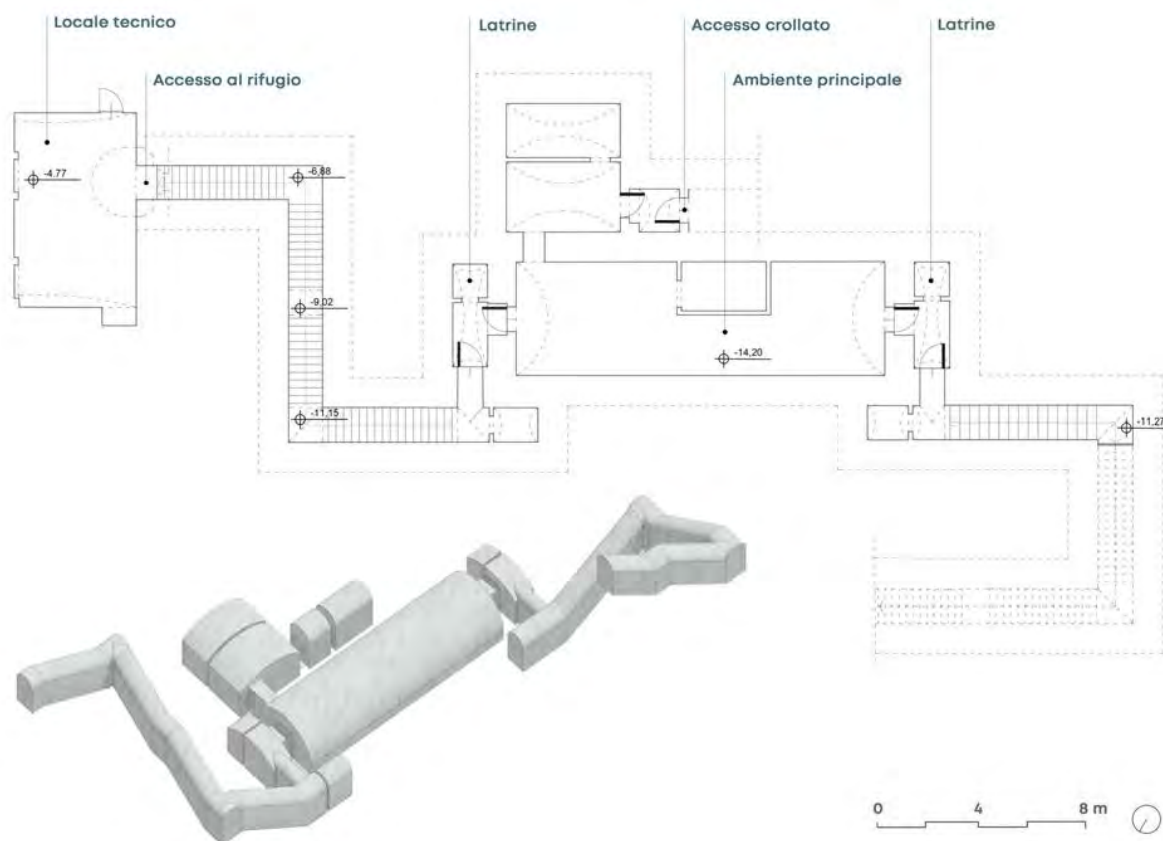
2. Il rifugio antiaereo della stazione di Torino Porta Nuova

Uno dei casi studio più emblematici nel panorama dei rifugi antiaerei di Torino oggi non accessibili al pubblico è sicuramente rappresentato dal ricovero sito al di sotto della stazione di Porta Nuova.

L'impressione di aver potuto percepire, quasi in maniera tangibile, un lungo lasso di tempo trascorso pressoché indisturbato, emblematico nel suo manifestarsi in forma di stalattiti e stalagmiti, è una delle sensazioni da cui si è colpiti riemergendo dalla visita a questa struttura. Un luogo, sì, passato rapidamente dal ricordo all'oblio, oggi buio, umido, disagiata e pericoloso sotto molti punti di vista, ma proprio per questo, non fosse per quelle inesorabili trasformazioni addotte dal tempo, conservatosi pressoché intatto. Un rudere, se così si può definire, vivo, come vive appaiono le rovine quando avvolte dalla vegetazione, poiché, allo stesso modo, le cause del suo lento deterioramento non sono negate, l'azione del tempo non è stata congelata da interventi recenti: così, l'acqua, i sali, il freddo e l'umidità proseguono la loro azione. Si tratta di qualità che, in un contesto già di per sé capace di disorientare per i sentimenti contrastanti a cui pone di fronte – il rifugio è allo stesso tempo testimonianza di una tragedia e simbolo di salvezza –, non possono che arricchire di un ampio ventaglio di sensazioni l'esperienza di chi abbia la fortuna di addentrarsi in questo luogo. Certo, appare evidente come preservare integralmente un simile *status quo* non sia pensabile, ma altre, come già accennato, possono essere le strade intermedie percorribili per conservare e valorizzare questi luoghi in modalità, se non antitetiche, sicuramente complementari rispetto a quanto già fatto su altre testimonianze simili.

L'accesso al rifugio della stazione avviene dal cosiddetto Edificio 1 di Via Sacchi 3, adibito a uffici e non accessibile al pubblico, tramite una scala che conduce agli ambienti sotterranei di Porta Nuova. Qui, giunti agli scantinati, siti a -4,77 m dal livello del suolo, si accede ad un locale tecnico destinato a sottocentrale termica, nel quale è presente il vero e proprio ingresso del rifugio, chiuso da una porta in legno, presumibilmente originale². Superata la porta, una scala composta da tre rampe voltate a botte, realizzata interamente in calcestruzzo armato ad alto spessore, conduce al livello del rifugio vero e proprio, posto a -14,20 m.

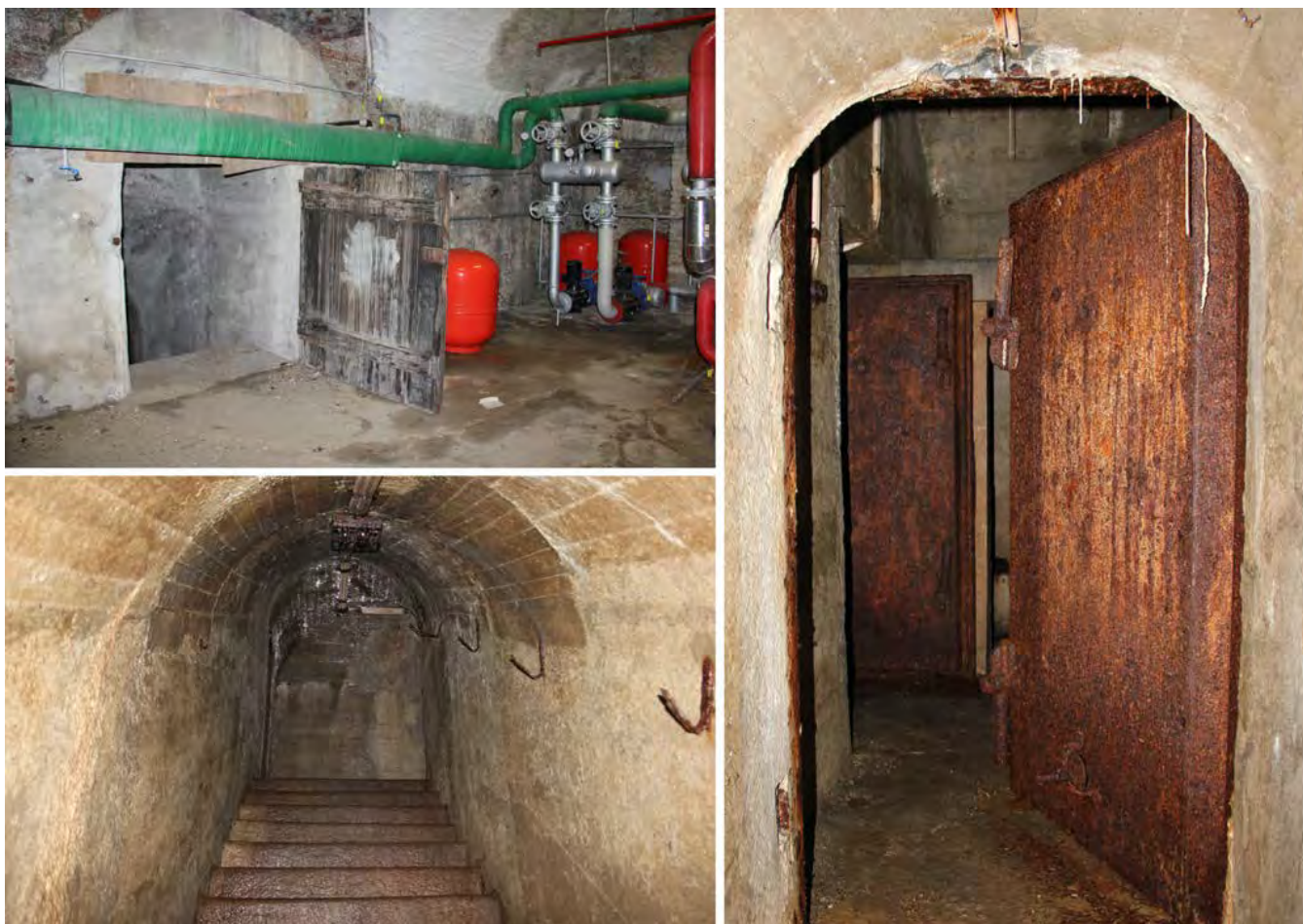
² A tal proposito è possibile solo fare una supposizione; non vi sono infatti fonti certe che testimonino l'originalità di tale porta.



3: Pianta e assonometria del rifugio della stazione di Porta Nuova (elaborazione grafica di Tommaso Vagnarelli).

Come menzionato in precedenza, il ricovero di Porta Nuova appartiene alla categoria dei cosiddetti rifugi antibomba, strutture che iniziarono ad essere realizzate a partire dal 1943, in seguito all'inizio della fase più intensa di bombardamenti, condotti dal novembre 1942 dalla flotta inglese del *Bomber Command* [Bassignana 2003; Middlebrook, Everitt 1998]. L'utilizzo di ordigni di ultima generazione, di nuovi aerei e di metodologie più affinate di bombardamenti, impose al governo italiano la realizzazione di rifugi costruiti a grande profondità, dotati di spesse pareti in calcestruzzo armato, porte blindate antiscoppio, sistema di areazione e illuminazione e alcuni dispositivi e servizi essenziali, latrine *in primis*, per poter agevolare la permanenza dei cittadini nella struttura. Terminata la discesa attraverso la scala, superato un piccolo ambiente dalla funzione imprecisata, una prima porta blindata, completamente arrugginita ma perfettamente riconoscibile in tutti i suoi elementi, introduce al rifugio vero e

EMANUELE MOREZZI, TOMMASO VAGNARELLI



4: L'accesso al rifugio dai locali interrati della stazione, la scala e le porte blindate che introducono all'ambiente principale (foto degli autori).

proprio. Qui un locale filtro sul quale si affaccia un primo ambiente (destinato a latrina di tipo chimico), anch'esso ancora integro in tutti i suoi elementi costitutivi, precede la seconda porta blindata tramite la quale accedere alla grande galleria, destinata ad accogliere le persone nel corso dei bombardamenti. Tale galleria si presenta come un'ambiente voltato, largo circa 4 metri e alto 3, di lunghezza complessiva di 12,91 m, lungo i cui lati, in origine, erano disposte una serie di panche, oggi testimoniate dalle tracce di legno ancora visibili sulla pavimentazione. Una volta entrati nell'ambiente principale, sulla sinistra una porta conduce ad altri due locali voltati: il primo presenta sulla parete di fondo una porta blindata seguita da un piccolo ambiente filtro e da una seconda porta; verosimilmente, quindi, un altro accesso alla struttura. Qui il rifugio risulta, però, ostruito da un crollo ed è perciò impossibile proseguire oltre e definire con maggior chiarezza la natura di questo luogo. Il secondo locale voltato, cui si accede da una porta posta sulla parete sinistra del primo, è anch'esso indefinibile in quanto a destinazione d'uso, ma presenta un'interessante pavimentazione lignea – unico esempio in tutto il rifugio – in discreto stato di conservazione. Tornando alla galleria principale, il grande locale voltato è interrotto a circa metà della sua lunghezza, lateralmente, da un piccolo ambiente contenente le macchine per la ventilazione, presenti ancora parzialmente e, fino a qualche anno fa, collegate a biciclette, oggi scomparse, necessarie per riattivare il sistema in caso di blackout. Al fondo della galleria, sul lato corto del locale, un'altra porta blindata conduce ad ambienti

planimetricamente speculari a quelli descritti in precedenza, costituiti da uno spazio filtro e da una latrina. Superata una seconda porta blindata, una scala conduce nuovamente verso la superficie; anche qui, percorse due rampe, un crollo e uno sbarramento costituito da assi di legno impediscono la prosecuzione del tragitto. È questo il punto in cui, verosimilmente, i lavori per la realizzazione del parcheggio interrato di Via Sacchi, condotti nel 2016, intercettarono il rifugio, portando alla sua parziale demolizione.

Infine, di particolare rilievo, appare l'impianto di illuminazione, presente in tutti gli ambienti del rifugio; esso è composto da diversi quadri elettrici, pressoché integri, e, disposto lungo i soffitti voltati dei vari locali e delle scale, da un sistema di cavi e lampadine, queste ultime protette da gabbiette metalliche, oggi in gran parte arrugginite, ma ancora perfettamente distinguibili.

Percorrendo all'inverso il tragitto, attraverso il buio intenso, l'umidità, lo sgocciolare dell'acqua e il fango, si ritorna in superficie. E riemergendo fisicamente, riemerge anche la memoria, intensa, di momenti di vita, a lungo obliati, tragici e salvifici.

Conclusioni

Ciò che appare di notevole suggestione, oltre ai luoghi e alla loro connotazione storica, è la possibilità di riscontrare, anche all'interno dei rifugi – ad esempio in quello di Porta Nuova – come esista un sistema di beni, anche all'interno al bunker stesso. Il luogo, forse ancora di più per la sua povertà decorativa e per le poche tracce superstiti consente la visione di una costellazione di piccole rimanenze attraverso le quali la memoria dei luoghi sembra riaffiorare



5: Alcuni dettagli dei dispositivi che è ancora possibile apprezzare all'interno del rifugio. Da sinistra: gabbia metallica contenente una lampadina, quadro elettrico, tubatura di areazione, porta blindata (foto degli autori).

in maniera ancora più vigorosa. Paradossalmente, nonostante l'eccezionalità della costruzione, non sembrano essere le spesse pareti in calcestruzzo o lo spazio voltato del rifugio le caratteristiche più autentiche del passato, ma piuttosto, proprio dai pochi segni delle componenti impiantistiche e di arredo sembra possibile arrivare ad una piena comprensione del sito. Piccole tracce, come le chiusure ermetiche oggi avvolte dalla ruggine decennale o le strutture di sostegno alle biciclette installate per generare elettricità, raccontano una storia

EMANUELE MOREZZI, TOMMASO VAGNARELLI

dimenticata e oggi sommersa. Allo stesso modo, ad una scala non più architettonica ma urbana, il sistema di rifugi è oggi composto da piccoli segni, anch'essi tutti sommersi, che possono, se letti in relazione gli uni agli altri, riportare alla luce la memoria di un passato recente, ancora oggi vivo nel sottosuolo della città.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2005). *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.
- BASSIGNANA, P. L. (2003). *Torino sotto le bombe nei rapporti inediti dell'aviazione alleata*, Torino, Edizioni del Capricorno.
- BASSANELLI, M. (2015). *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Milano-Udine, Mimesis.
- BEVILACQUA, P., GALLO, M., MARCONI, F., THUM, A., ZANNONI, F. (2018). *I rifugi antiaerei di Torino*, Torino, Persiani Editore.
- BIDUSSA D. (2009). *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi.
- DRUGMAN, F. (1982). *Il museo diffuso in Hinteldand*, numero monografico, *La diffusione museale*, marzo-giugno, pp.24-25.
- GALLO, M. (2018). *Dalle trincee e ricoveri di fortuna antischegge ai rifugi antibomba pubblici*, in Bevilacqua, P., Gallo, M., Marconi, F., Thum, A., Zannoni, F. *I rifugi antiaerei di Torino*, Torino, Persiani Editore, pp. 153-214.
- LABANCA, N. (2012). *I bombardamenti aerei sull'Italia*, Bologna, Il Mulino.
- MARCONI, F. (2018). *Bombardamento Aereo. La minaccia diventa realtà*, in Bevilacqua, P., Gallo, M., Marconi, F., Thum, A., Zannoni, F. *I rifugi antiaerei di Torino*, Torino, Persiani Editore, pp. 11-47.
- MIDDLEBROOK, M., EVERITT, C. (1998). *The Bomber Command war diaries - An operational reference book 1939-1945*, England, Midland Publishing.
- PETACCO, A. (1984). *Come eravamo negli anni di guerra. Cronaca e costume 1940/1945*. Novara: De Agostini
- ROSSOTTI, R. (1993). *Se c'era la luna. Torino sotto le bombe*, Torino, Fogola.
- SFORZA, M. (1998). *La città sotto il fuoco della guerra*, Torino, Allemandi.
- SIGEL, P. (2013). *La critica al monumento tradizionale* in www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/it204638.htm
- YOUNG, J.E. (1994). *The texture of memory: holocaust memorial and meaning*. Yale University Press.
- YOUNG, J.E. (1992). *The counter-monument: memory against itself in germany today*, in *Critical Inquiry*, vol. 18, n.2, p. 279.

Ringraziamenti

Si ringraziano in particolare Fabio Prudenzeno e Liborio Giannetto di Grandi Stazioni Rail per la disponibilità e per i permessi accordatici e Massimo Vagnarelli per averci guidato nel corso del sopralluogo al rifugio.

Santarcangelo di Romagna: il sistema di strutture ipogee in rapporto al tessuto urbano storico tra tutela e valorizzazione

Santarcangelo di Romagna: the hypogean system in relation to the historic center between protection and enhancement

MIRKO PETRUZZI*, MATTEO PISCICELLI*, MARCO ZUPPIROLI**

*Ricercatore indipendente

**Università di Ferrara

Abstract

Santarcangelo di Romagna presenta un elevato numero di ipogei scavati all'interno del colle sul quale sorge l'abitato, tale fenomeno costituisce un vero e proprio 'sistema' di cavità sovrapposte ed interconnesse. Oggetto dello studio è stato quello di esaminare la documentazione disponibile e procedere al rilievo di quattro di esse tramite Laser Scanner 3d. La raccolta del dato ha portato ad aumentare la conoscenza delle strutture, al fine di garantirne la tutela anche mediante ricostruzione virtuale degli ambienti ipogei.

Santarcangelo di Romagna has a high number of hypogea excavated inside the hill on which the town stands, this phenomenon constitutes a real 'system' of overlapping and interconnected cavities. The object of the study was to examine the available documentation and proceed with the survey of four of them through 3d Laser Scanner. The collection of data has led to increase the knowledge of the structures, in order to ensure their protection also through virtual reconstruction of the underground environments.

Keywords

Infrastruttura urbana storica, restauro urbano, rilievo Laser Scanner 3d per l'analisi morfologica.

Historic urban infrastructure, urban restoration, 3d Laser Scanner survey for morphological analysis.

Introduzione

Intimamente connessi al centro storico di Santarcangelo di Romagna, gli ipogei costituiscono un vero e proprio esempio di architettura sotterranea. Se ne contano 152, escludendo quelli crollati e tamponati nel tempo. Negli ultimi anni l'aumento della domanda turistica ed i segni di un progressivo degrado strutturale hanno determinato la necessità di interventi conservativi spesso con carattere di emergenza e, al tempo stesso, l'attivazione di processi di valorizzazione culturale dell'intero complesso ipogeo.

1. Processo evolutivo dell'organismo urbano

Per poter comprendere il sistema ipogeo santarcangiolese è necessario procedere ad uno studio dell'organismo urbano in superficie, al fine di individuare le sue fasi di sviluppo spontaneo attraverso gli strumenti dell'analisi morfo-tipologica [Caniggia, Maffei 2008, 53].

L'abitato si inquadra come un tipico esemplare di insediamento di promontorio: caratterizzato da un nucleo originario posto sulla sommità di un rilievo e dal suo il progressivo sviluppo lungo le pendici dello stesso.



1: Planimetria dell'attacco a terra di Santarcangelo di Romagna con evidenziazione delle strutture ipogee esistenti fra cui quelle rilevate.

Tale primitivo nucleo, denominato nelle fonti documentarie *castrum* [Baratelli et alii 1999, 76] corrisponde ad un insediamento fortificato, che, alla luce delle poche fonti disponibili, ebbe la sua formazione intorno al X-XI secolo, inserendosi di fatto nel fenomeno comunemente detto dell'“incastellamento” [Tosi Brandi 2007, 61-72] che ha interessato gran parte dell'Italia settentrionale e centrale nei secoli tra il X-XIII.

Dalla lettura dei sostrati ancora riconoscibili nel tessuto urbano attuale, è stato possibile ipotizzare la matrice del primitivo *castrum* costituita da un impianto originario di *tipo a corte*.

Tale tipologia edilizia presenta un recinto generalmente di forma rettangolare con uno dei due lati corti affacciatisi su strada. La parte edificata ad uso abitativo è aderente ad un solo lato del perimetro ed è generalmente bicellulare, mentre l'area scoperta svolge una funzione agricola.

Nei secoli successivi (XI-XII) si assiste ad una fase di progressiva ristrutturazione dei tipi a corte, tramite la creazione di nuovi percorsi d'impianto e la saturazione dell'area cortiliva. In questa porzione di centro urbano un originario tessuto di tipo a corte ha finito per produrre un tessuto composto da unità edilizie assimilabili al tipo casa a schiera, o, come meglio definito, a 'pseudoschiera', per affermare la sua genesi come mutazione di un tipo anteriore.

Nel corso del '200 Santarcangelo entra nella sfera di influenza dei Malatesta con una progressiva crescita economica e sviluppo edilizio. A questo periodo risale probabilmente l'ampliamento dell'abitato al di fuori della prima cinta muraria.

Si sviluppano nuovi borghi extramurali in corrispondenza di precedenti percorsi di mezzacosta che ricalcano le isoipse del colle. Le due percorrenze, staccandosi dal percorso di crinale in prossimità della Rocca, fiancheggiano il colle lungo i versanti orientale e occidentale e si ricongiungono in corrispondenza dell'attuale Piazzetta Monache. Ne consegue la creazione di un percorso anulare che cinge interamente il colle e che diviene l'ossatura principale del successivo sviluppo edilizio.

Lungo questo percorso si assiste all'insediamento di un nuovo tipo edilizio, la 'casa a schiera', nata dall'esigenza di rispondere ad un contesto spazialmente carente, dando vita ad un tessuto di tipo seriale. La casa a schiera, tipicamente caratterizzata da un lotto allungato e dal fronte stretto, con doppio affaccio sul percorso d'impianto e l'area di pertinenza, ha dato vita nel contesto santarcangiolese a soluzioni tipologiche particolari che ben si adattano alle condizioni orografiche della zona.

Mentre sulla cima del colle si assiste ad un progressivo intasamento, a valle e lungo la nuova direttrice che congiunge la zona alta con la piazza dei mercati si forma un nuovo borgo *extramoenia*. La tipologia delle nuove espansioni è identificata dalla 'casa a schiera', che in questo secolo iniziò ad essere presente nella sua variante più evoluta di 'casa a schiera matura': ossia caratterizzata dall'avere doppia cellula in profondità, un fronte più largo, due piani abitativi oltre il piano terra ad uso specialistico (di bottega o di deposito/legnaia/ricovero attrezzi) e dalla tipica disposizione delle aperture in facciata spostate verso i muri d'ambito.

Intorno alla prima metà del '400, precisamente nel 1447, Sigismondo Malatesta dota l'abitato di una seconda cinta muraria, di cui ci perviene notizia da un'epigrafe affissa all'interno della Rocca [Biordi et alii 1985, 77]. Con tale operazione si andò ad inglobare i borghi sviluppatisi lungo la mezzacosta del colle. Il tracciato della seconda cerchia di mura è tutt'oggi riconoscibile, in quanto le strutture murarie risultano ben conservate.

Il rinnovato organismo urbano, ormai giunto ad una fase di formazione 'matura', vede nei secoli che vanno dal '500 al '700 – per l'abitato *intramoenia* – una progressiva attività di rifusione e ristrutturazione dell'esistente, nonché la ristrutturazione di alcuni percorsi viari. Nei borghi extramurali a valle, invece, si assiste ad una progressiva espansione: in particolare in prossimità dell'asse viario che congiungeva l'abitato con la via Emilia, in corrispondenza del cosiddetto *combarbio*.

Nell'800 e '900 si consolida il progressivo spostamento della polarità urbana dalla sommità del colle a valle. Vengono realizzati diversi edifici pubblici nell'area del *combarbio*, mentre la parte alta del paese risulta oggetto di un significativo spopolamento e degrado del patrimonio edilizio, che trova esito in una serie di demolizioni del tessuto urbano, determinando oggi la presenza di diverse lacune [Dalla Negra 2015].

2. Gli ipogei

Il sottosuolo di Santarcangelo di Romagna è caratterizzato da una fitta ed articolata rete di cavità antropiche sotterranee scavate all'interno del colle Giove, estrema propaggine appenninica sulla quale sorge il nucleo urbano. Le ricerche svolte fino ad oggi non hanno rilevato una traccia certa in grado di chiarire le cause e le ragioni di questi ambienti, difatti, dalla ricerca documentale svolta nel 1988 da parte della Società di Studi Romagnoli, poi confluita nella pubblicazione *Le grotte di Santarcangelo* [Lotti et alii 1994] non sono emersi elementi rilevanti sulla genesi e l'utilizzo di tali ipogei.

Le fonti tacciono fino alla fine del 1400, labili tracce si riscontrano tra la fine dello stesso secolo ed il '600 con un costante aumento di informazioni nel corso del '700 e durante tutto il 1800 [Bebi, Delucca 1994, 73]. A tal riguardo gli autori Bebi e Delucca riportano la prima fonte documentale risalente al 1496¹ recante specifico riferimento ad un ambiente ipogeo annesso ad un'abitazione. Nel complesso, pur non consentendo una datazione certa dei manufatti, i documenti indicano un loro uso 'a cantina' a partire dal 1700, sebbene non si possa escludere una funzione originaria di altra natura qualora la genesi di tali ambienti si faccia risalire ad epoche più remote.

Dal punto di vista morfologico è interessante notare come gli ipogei si articolino perpendicolarmente alle isoipse del colle, generando spesso livelli di più ambienti sovrapposti. In particolare se ne individuano alcuni che presentano il piano di calpestio alla stessa quota del livello stradale, altri il cui accesso avviene ad un piano sotto strada per mezzo di un vano interrato. I primi possono avere l'ingresso direttamente su strada o, in alternativa, posizionato sul muro tergale dell'area di pertinenza dell'unità abitativa cui riferiscono. I secondi possono svilupparsi sullo stesso piano del vano interrato d'entrata o porsi ad una quota inferiore raggiungibile per mezzo di un cunicolo in discesa.

I risultati del rilievo eseguito fra il 1992 ed il 1994, anch'essi esposti nella pubblicazione di cui sopra, hanno permesso di riconoscere fra gli ipogei santarcangiolesi due tipi prevalenti: il tipo a sala ed il tipo a pettine. Il primo, più semplice, corrisponde ad un vano unico a pianta rettangolare o quadrata, il secondo si caratterizza per la presenza di una galleria, in genere di dimensioni poco rilevanti (1,20 m di larghezza e 2,00 m di altezza), con una serie di nicchie identiche su entrambi i lati intervallate da 'setti' pieni molto sottili [Pietramellara, Menghi 1994, 39-58].

Fra gli ipogei presenti all'interno del colle lo studio ne prende in esame quattro, di seguito elencati, di cui il primo di proprietà pubblica ed attualmente aperto alla fruizione di carattere turistico, i restanti di proprietà privata, così come la maggioranza degli ipogei presenti a Santarcangelo: grotta Contradina-Amati, grotta Nadiani-Teodorani, grotta Felici, grotta annessa a proprietà con accesso su Contrada dei Nobili.

¹ Forlì, Archivio di Stato, Notarile di Santarcangelo, *Sebastiano Bornaccini*, vol.89 (1491-1495), c. 14. [cfr Bebi, Delucca, 1994, 67]



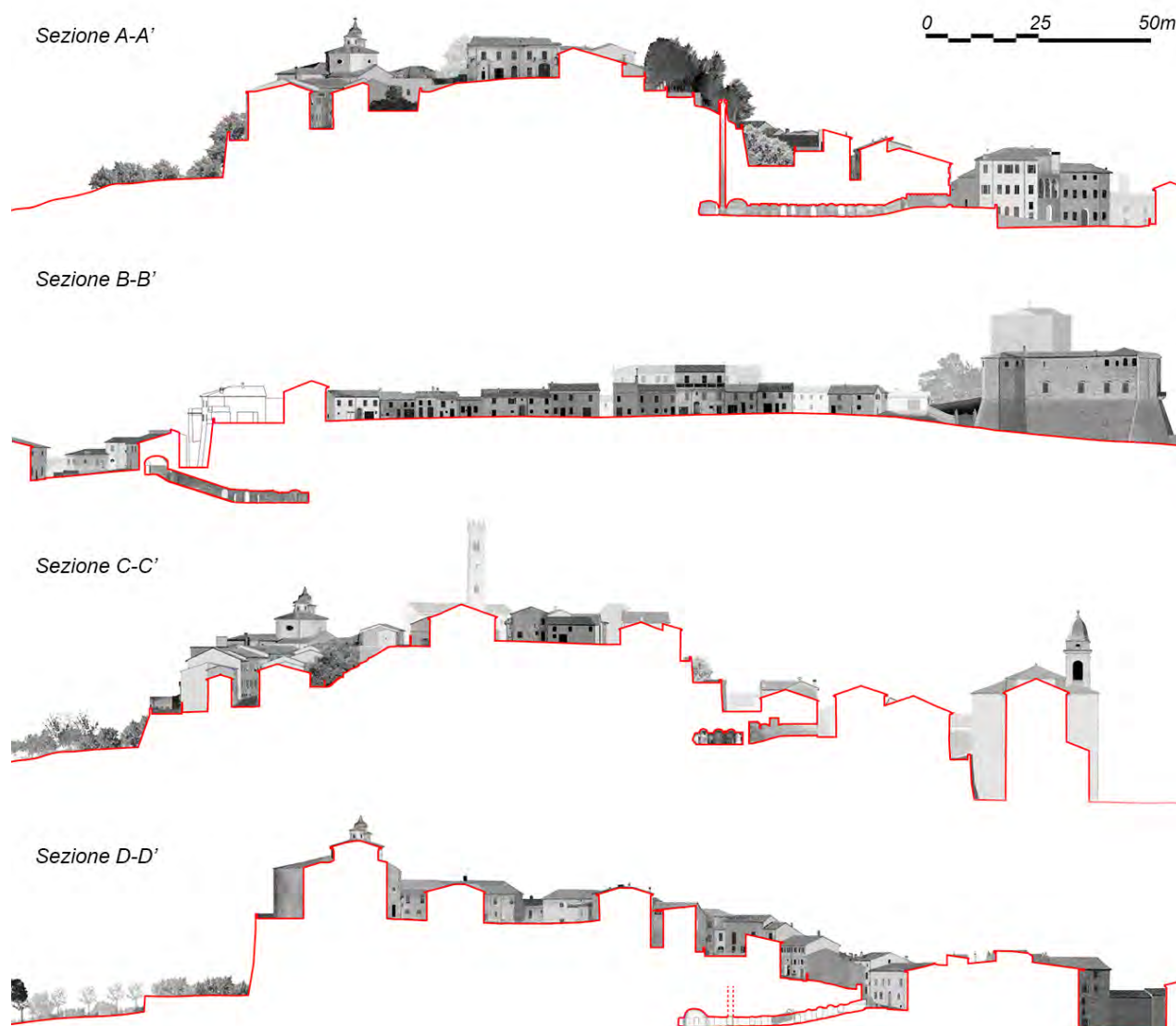
2: Ingresso monumentale della grotta Amati su Via Ruggeri (A), Ingresso della grotta Contradina su Via dei Fabbri (B), operazioni di rilievo all'interno della grotta Contradina (C), cunicolo all'interno della grotta Contradina (D), ingresso di un ipogeo su Contrada dei Nobili oggi visibile a seguito del crollo dell'edificio soprastante (E,F), parte sommitale del condotto verticale relativo alla grotta Nadiani-Teodorani (G). Immagini degli autori, anno 2016.

3. Metodologia di rilievo

L'approccio metodologico utilizzato si fonda sull'esigenza di voler creare un modello conoscitivo attraverso l'utilizzo delle ormai consolidate tecnologie nell'ambito del rilievo Laser a tempo di volo, integrando queste ultime con le tecniche del rilevamento topografico.

Il processo di acquisizione, integrazione ed elaborazione dei dati 3d ha previsto la costruzione di due poligoni topografici chiuse, collegate tra loro e utilizzate come rete d'appoggio per il rilievo di dettaglio dell'organismo urbano e delle singole strutture ipogee,

MIRKO PETRUZZI, MATTEO PISCICELLI, MARCO ZUPPIROLI



3: Sezioni ambientali ottenute tramite estrapolazione dal modello tridimensionale morfometrico a nuvola di punti, opportunamente scalate e con rappresentazione del dato di riflettanza in scala di grigio in campo bianco (elaborazione a cura degli autori).

eseguito con strumentazione Laser Scanner 3d (modello Leica Scanstation P40). Il dato è stato successivamente trattato utilizzando apposito software per l'elaborazione del modello morfometrico a nuvola di punti (Leica Cyclone) ed il relativo applicativo Leica Cloudworx per Autocad ai fini della restituzione in Cad delle sezioni ambientali.

Le operazioni di rilievo sono state condotte per pervenire ad un maggior grado di comprensione del sottosuolo santarcangiolese in un'ottica di salvaguardia e consolidamento degli ambienti oggetto di studio.

Nello specifico il modello tridimensionale a nuvola di punti oltre a garantire il riconoscimento degli elementi necessari ad una preliminare analisi di vulnerabilità (presenza di strutture murarie di rinforzo, quadro fessurativo, deformazioni plastiche, fenomeni di degrado delle superfici, ecc.) si costituisce quale supporto grafico imprescindibile per l'indicazione dei

sistemi di monitoraggio e degli interventi di consolidamento finalizzati alla tutela delle strutture ipogee e, conseguentemente, del tessuto soprastante.

Recenti indagini fra cui la ricerca relativa al Complesso Monumentale dei Ss. Marcellino e Festo a Napoli [Allocca et alii 2018, 113-116] dimostrano l'importanza del rilievo delle cavità esistenti in riferimento alla mappatura del dissesto statico delle strutture sotterranee. Nell'ambito della ricerca, il rilievo, ha consentito la georeferenziazione del sistema caveale, quindi la sua collocazione planoaltimetrica in relazione al soprassuolo, lasciando aperta la possibilità di approfondire la relazione tra ambiente ipogeo ed edificio soprastante.

Risulta, quindi, di fondamentale importanza che il processo conoscitivo mediante acquisizione dei dati morfologici sia portato avanti al fine di permettere una ottimale lettura del sottosuolo in relazione al soprassuolo ed ai relativi elevati.

A tal proposito risultano indicative le ricerche condotte nel laboratorio naturale dell'Orvieto ipogea [Martini et alii 2018, 252-257] in cui a seguito delle operazioni di rilievo delle cavità, è stata restituita la posizione georeferenziata degli ambienti sotterranei con particolare attenzione al loro rapporto con gli edifici soprastanti, sovrapponendo la planimetria urbana degli elevati alle numerose strutture ipogee presenti all'interno dell'area di studio.

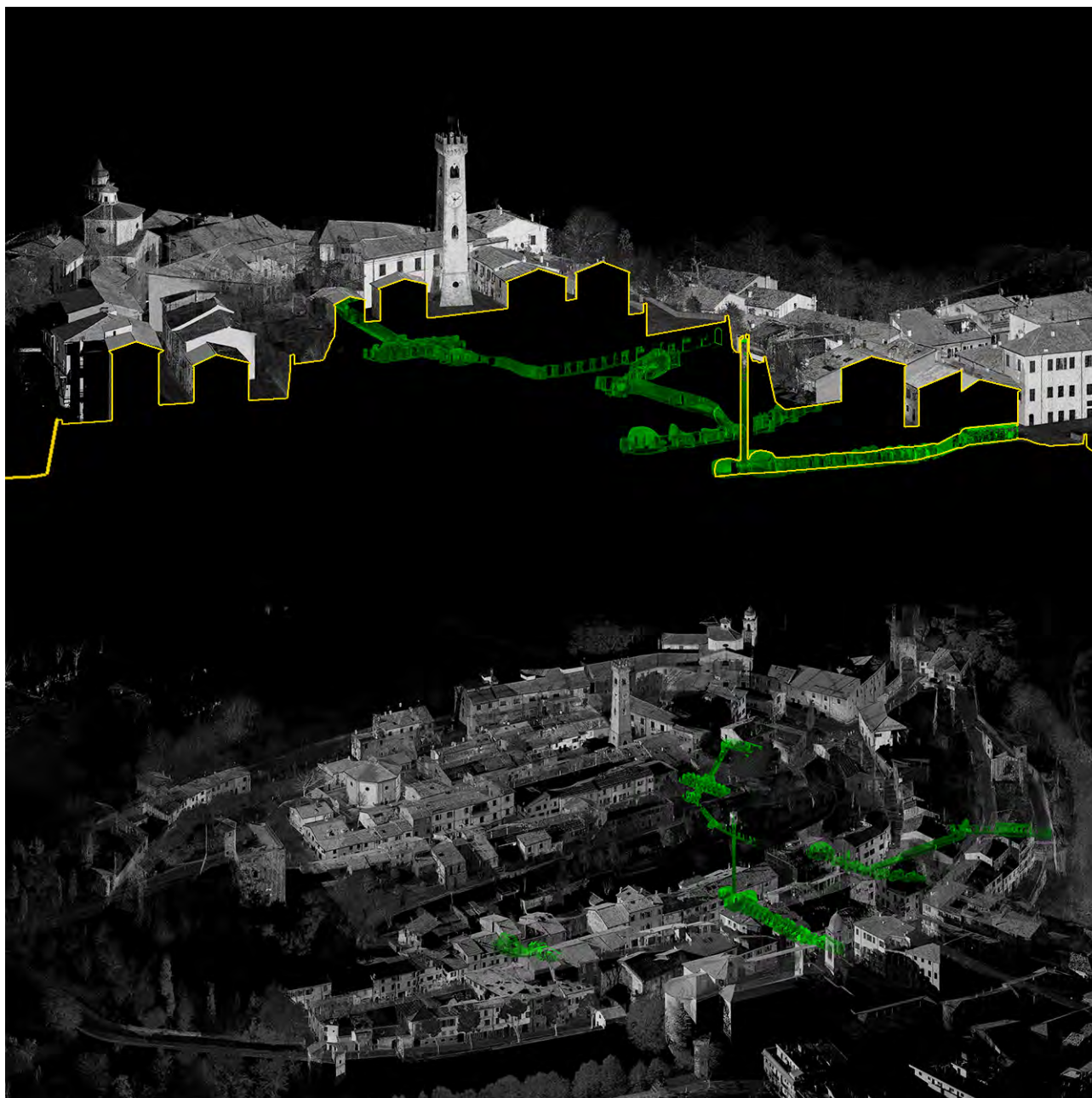
Il presente lavoro pone, quindi, particolare attenzione alla relazione fra ciò che si trova 'sopra' e ciò che si trova 'sotto', unitamente agli aspetti di analisi del rischio e monitoraggio della vulnerabilità (controllo della posizione delle murature soprastanti in relazione ai vuoti sotterranei, evidenziazione di eventuali lesioni da schiacciamento nelle pareti degli ipogei dovute alla concentrazione di tensioni verticali, verifica della distanza altimetrica minima fra le cavità sotterranee in caso di sovrapposizione di più livelli, ecc.).

D'altronde, lo studio condotto riguardo gli ipogei santarcangiolesi, è andato ad innestarsi in un contesto urbano già suscettibile di una fragilità intrinsecamente connessa alla composizione geologica del colle sul quale sorge. Scavati in sabbie prevalentemente medie e fini, poco o niente cementate, che presentano qualche intercalazione di ghiaia di spessore molto limitato [Parea 1994, 19], gli ipogei convivono da centinaia d'anni con il loro precario equilibrio: frequenti, infatti, sono stati i crolli di unità edilizie incorsi negli anni '90, causati dal cedimento della volta delle strutture sotterranee sottostanti dovuto a delle infiltrazioni d'acqua.

Si può quindi affermare che il censimento, la catalogazione [Betti et alii 2018, 13-18], e la caratterizzazione morfologica tridimensionale di dettaglio delle strutture ipogee e, parallelamente, delle soprastanti strutture in elevato, consentono una valutazione qualitativa, quantitativa e multiscalare dell'incremento di pericolosità connesso alla presenza di vuoti nel sottosuolo santarcangiolese; obiettivi, questi ultimi, che il presente lavoro cerca di perseguire.

Seppure alcuni studi condotti in passato non abbiano denotato particolari indizi di insicurezza o gravi motivi di instabilità relativamente agli ipogei [Triossi 1994, 34], si auspicano misure volte al mantenimento ed alla conservazione di un così peculiare sistema di cavità antropiche.

MIRKO PETRUZZI, MATTEO PISCICELLI, MARCO ZUPPIROLI



4: Sezione assonometrica e vista globale del modello morfometrico tridimensionale a nuvola di punti con evidenziazione delle strutture ipogee rilevate.

4. Fruizione virtuale del sito

Si è già visto come a Santarcangelo la presenza diffusa di ipogei congiuntamente alle frequenti perdite della rete idraulica abbia, nel tempo, determinato un incremento del livello di rischio per il centro urbano contribuendo, segnatamente, alla formazione delle numerose lacune oggi presenti nel tessuto storico. Il modello tridimensionale a nuvola di punti oltre a garantire il riconoscimento degli elementi necessari ad una preliminare analisi di vulnerabilità (presenza di strutture murarie di rinforzo, quadro fessurativo, deformazioni plastiche, fenomeni di degrado delle superfici, ecc.) si costituisce quale supporto grafico imprescindibile

per l'indicazione dei sistemi di monitoraggio e degli interventi di consolidamento finalizzati alla tutela delle strutture ipogee e conseguentemente del tessuto soprastante.

Il primario obiettivo di tutela delle strutture ipogee santarcangiolesi che – alla luce delle ancora troppo scarse informazioni sulla loro natura ed in particolare sull'evoluzione del loro ruolo funzionale nell'ambito dell'organismo urbano – deve essere garantito sia nella sua complessità di sistema che nella relazione con le unità abitative alle quali molte di esse erano e sono ancora distributivamente legate, consente di contemperare possibili azioni di valorizzazione e conseguentemente di apertura alla fruizione pubblica?

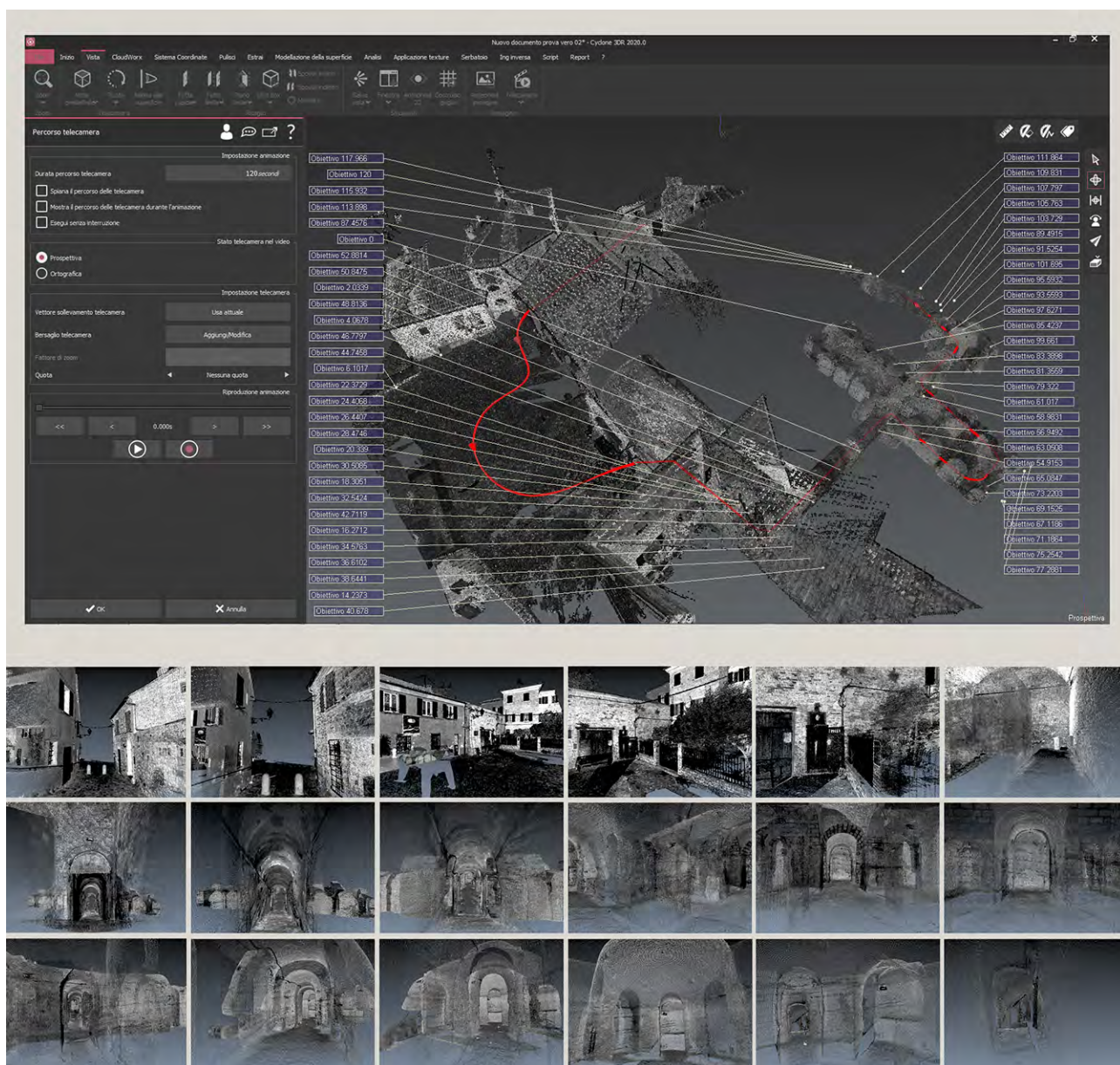
Appare doveroso sottolineare come il riuso e la valorizzazione di un sistema ipogeo complesso quale quello in esame sia strettamente correlato al soddisfacimento di precise esigenze legate all'agibilità dello stesso [Calderazzi, Pagliarulo 2018, 347]. Le criticità connesse al tipo di struttura, in riferimento alle possibilità di fruizione, sono infatti molteplici e di difficile risoluzione. L'eventuale apertura al pubblico pone un primo problema legato all'accesso che oggi, nella maggior parte dei casi, è collocato all'interno di proprietà private che dovrebbero essere disimpegnate su percorsi pubblici tramite interventi di trasformazione e ristrutturazione con l'inevitabile perdita di importanti elementi testimoniali.

Inoltre, rimanendo privata la proprietà delle strutture ipogee, si pone uno spinoso problema sulla responsabilità civile conseguente a danni causati a terzi e sulla sostenibilità dei necessari oneri relativi alla copertura assicurativa. Infine, devono essere considerati i costi di gestione che un sistema costituito da decine di strutture indipendenti con accessi distribuiti sull'intero territorio urbano presenta, anche in relazione al necessario controllo del numero di fruitori con particolare riferimento alle specifiche condizioni ambientali caratterizzate da scarso ricambio d'aria e da irrisolvibili difficoltà di evacuazione in caso di pericolo.

I problemi legati alla sicurezza del percorso, spesso dissestato, sdruciolevole e scivoloso per la presenza di condensa superficiale (forte umidità relativa e scarsa ventilazione), costituiscono un elemento centrale nella valutazione dell'impatto che interventi di miglioramento della fruizione potrebbero avere. Ad essi si sommano le frequenti criticità strutturali per le quali è comunque richiesto un intervento di consolidamento ma che, in caso di fruizione pubblica, vedrebbe sommarsi ai consueti telai in acciaio – collocati a passo costante e sagomati sulla sezione della struttura esistente – le reti in fibra di vetro a garanzia della completa copertura delle superfici interne. Anche in questo caso la perdita testimoniale non appare irrilevante. Ad aggravare ulteriormente l'impatto sarebbe l'inserimento delle reti impiantistiche (illuminazione e ventilazione forzata) e dei relativi dispositivi per il loro funzionamento necessari per garantire condizioni di benessere ambientale adeguate ad una fruizione di carattere turistico.

Infine, non va dimenticato che la mutazione degli equilibri igrotermici interni alla quale deve essere sommato l'aumento della percentuale di anidride carbonica determinato dalla presenza antropica, è spesso causa di una progressiva ma significativa accelerazione, problematica nel medio periodo, di fenomeni di degrado già in essere con particolare riferimento alla migrazione in superficie dei sali di azoto e, soprattutto, di zolfo determinata dal forte incremento dei processi evaporativi.

MIRKO PETRUZZI, MATTEO PISCICELLI, MARCO ZUPPIROLI



5: Elaborazione del modello a nuvola di punti tramite software (Leica Cyclone 3DR) per la realizzazione di un percorso di visita virtuale dell'ipogeo denominato 'Grotta Felici'.

Conclusioni

Il diffuso interesse che ha caratterizzato nel recente passato questo tipo di strutture sembra più legato alle suggestive modalità di fruizione che a specifiche finalità di carattere conoscitivo. Come si è cercato di dimostrare, gli interventi di miglioramento prestazionale necessari per garantire un adeguato livello delle condizioni di accessibilità, di sicurezza dei percorsi, di benessere ambientale e per consentire, quindi, quell'apertura al pubblico delle strutture ipogee santarcangesi indispensabile a giustificarne i costi, rischierebbero di compromettere quel sottile equilibrio che ha garantito la loro conservazione fino ad oggi. Il modello tridimensionale a nuvola di punti si caratterizza, pertanto, quale uno degli strumenti più utili a garantire l'ampliamento della fruizione ed allo stesso tempo la tutela degli ipogei.

Oltre al ruolo imprescindibile nel processo conoscitivo, con particolare riferimento al rapporto morfologico con il tessuto urbano storico soprastante, così come già consolidato nell'ambito di numerose esperienze di archeologia virtuale [Santagati 2014, 82-89], esso rappresenta una base già perfettamente strutturata per una fruizione virtuale dell'intero sistema in ambiente immersivo e, in ultima analisi, per ottenere una valorizzazione del sito compatibile con la sua tutela. L'integrazione di informazioni in realtà mista può costituire una piattaforma ove raccogliere e rendere fruibili da remoto le acquisizioni di carattere storico-critico anche a chi non dispone di specifiche competenze tecniche inerenti la consultazione di applicativi per la sistematizzazione della conoscenza.

Infine, rimangono aperte le possibilità di integrazione del modello a nuvola di punti in ambiente HBIM per lo sviluppo di progetti volti alla conservazione delle strutture ipogee anche alla luce dell'importante contributo che i valori di riflettanza acquisiti dal laser possono dare un ordine alla caratterizzazione delle principali morfologie del degrado.

Bibliografia

- ALLOCCA, V., ANGRISANI, A. C., CODA, S., DANZI, M., DE VITA, P., DEL VECCHIO, U., DI MARTIRE, D., MASSA, D., MININ, G., NOCERINO, G., CALCATERRA, D. (2018). *Ricostruzione del modello tridimensionale di una cavità sotterranea nel Complesso Monumentale dei SS. Marcellino e Festo (Napoli) mediante l'utilizzo di laser scanner manuale*, in «Geologia dell'Ambiente», supplemento al n. 4, pp. 113-116.
- BARATELLI, A. M., FONTANA, P. A., STOPPIONI, M. L., FONTANA, P. A., TURCI, M. (1999). *Storia di Santarcangelo di Romagna*, Cesena, Il ponte vecchio, p. 76.
- BEBI P., DELUCCA O. (1994). *Le grotte di Santarcangelo nei documenti d'archivio*, in *Le grotte di Santarcangelo*. (Atti della giornata di studi. Santarcangelo, 1988), Cesena, Società di Studi Romagnoli, pp. 59-88.
- BETTI, M., BIXIO, R., GALEAZZI, C., GALEAZZI, S., GERMANI, C., MAZZOLI, M., MENEHINI, M., BELVEDERI, G., PARISE, M., SAJ, S. (2018). *Catasto speleologico nazionale delle cavità artificiali. classificazione, interventi di tutela e monitoraggio conseguiti grazie ai dati speleologici, prospettive future*, in «Geologia dell'Ambiente», supplemento al n. 4, pp. 13-18.
- BIORDI, M., NICOLINI, S., TURCI, M. (1985). *Guida per Santarcangelo*. Rimini, Maggioli editore, p. 77.
- BIORDI, M. (1994). *Le "grotte tufacee" di Santarcangelo di Romagna: un programma di studi per la conoscenza, la tutela e la valorizzazione di un patrimonio dimenticato*, in *Le grotte di Santarcangelo. Atti della giornata di studi. Santarcangelo, 15 Maggio 1988*. Cesena, Società di Studi Romagnoli, pp. 9-11.
- CACCAVALE, G., CALCATERRA, D., RAMONDINI, M. (2018). *Analisi sistemica per una valutazione della suscettibilità al dissesto di territori dell'Agro Nolano (provincia di Napoli) con presenza di cavità antropiche in tufo*, in «Geologia dell'Ambiente», supplemento al n. 4, pp. 135-154.
- CALDERAZZI, A., PAGLIARULO, R. (2018). *Gli ipogei in Puglia tra conservazione e innovazione*, in «Geologia dell'Ambiente», supplemento al n. 4, pp. 343-347.
- CANIGGIA, G., MAFFEI, G. L. (2008). *Composizione architettonica e tipologia edilizia 1. Lettura dell'edilizia di base*. Firenze, Alinea.
- DALLA NEGRA, R. (2015). *Le lacune urbane I: alcune considerazioni sull'eredità della scuola muratoriana in Le lacune urbane tra presente e futuro. Atti delle Giornate di Studio tra Ferrara e Pescara (Pescara, 4 Marzo 2015)*, a cura di R. Dalla Negra e C. Varagnoli, Roma, Gbe.
- LOTTI, L., GARATTONI, M. C., BIORDI, M., PAREA, G. C., TRIOSI, G., TOMASINI PIETRAMELLARA, C., GIUCCIOLI MENGHI, G., BEBI, P., DELUCCA, O. (1994). *Le grotte di Santarcangelo. Atti della giornata di studi. Santarcangelo, 15 Maggio 1988*. Cesena, Società di Studi Romagnoli.
- MARTINI, E., SOCCODATO, C., SOCCODATO, F. M., CELANO, A., CURUNI, M., ALBANO, V. (2018). *Sviluppi nelle tecniche e tecnologie di indagine e monitoraggio delle cavità in venti anni di applicazione nel laboratorio naturale dell'Orvieto ipogea*, in «Geologia dell'Ambiente», supplemento al n. 4, pp. 252-257. PAREA,

MIRKO PETRUZZI, MATTEO PISCICELLI, MARCO ZUPPIROLI

G. C. (1994). *La geologia del colle di Santarcangelo*, in *Le grotte di Santarcangelo. Atti della giornata di studi. Santarcangelo, 15 Maggio 1988*. Cesena, Società di Studi Romagnoli, pp. 13-28.

PIETRAMELLARA C., MENGHI G. (1994). *La rilevazione delle grotte, la forma e la tipologia*, in *Le grotte di Santarcangelo. Atti della giornata di studi. Santarcangelo, 15 Maggio 1988*. Cesena, Società di Studi Romagnoli, pp. 39-58.

SANTAGATI, C. (2014). *Metodologie digitali per il rilievo e la valorizzazione del patrimonio culturale ipogeo*, in «Virtual Archaeology Review», vol. 5, n. 10, pp. 82-89.

TOSI BRANDI, E. (2007). *Fortificazioni minori del riminese: le tombe*, in *Castelli e fortificazioni del riminese*, a cura di E. Tosi Brandi, Bologna, Clueb, pp. 61-72.

TRIOSSI, G. (1994). *Il rilevamento piano-altimetrico e geotecnico delle grotte*, in *Le grotte di Santarcangelo. Atti della giornata di studi. Santarcangelo, 15 Maggio 1988*. Cesena, Società di Studi Romagnoli, pp. 29-38.

Fonti archivistiche

Forlì, Archivio di Stato, Notarile di Santarcangelo, *Sebastiano Bornaccini*, vol.89 (1491-1495), c. 14.

Riconoscimenti

Il presente studio si inserisce nell'ambito di un lavoro di tesi realizzato durante l'a.a. 2015-2016 all'interno del Laboratorio di Sintesi Finale in Restauro dei Monumenti relativo al corso di Laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Ferrara. Il lavoro, svolto sotto la supervisione del Prof. Arch. R. Dalla Negra in qualità di primo relatore e coordinatore del corso, affronta il tema delle lacune urbane in ambito storico.

The case of the Cryptoporticus in Sessa Aurunca, a missed opportunity

ALESSIA VACCARIELLO

Sapienza Università di Roma

Abstract

The aim of this report is to investigate the events of the Roman Cryptoporticus in Sessa Aurunca, Caserta. The archeological complex rather than representing a fruitful example of the protection and enhancement of our heritage, appears to be a missed opportunity to experience an ancient building. Starting from a careful analysis of literature, the aim of this research is to bring attention to the artifact, investigate and identify knowledge cues for urban history and the reconnection with a denied and forgotten piece of city.

Keywords

Restoration, Archeology, Underground city.

Introduction

Underground cities provide important insights and knowledge for the history of urban cities development. The aim of this report, in this sense, is to investigate the events related to the Roman Cryptoporticus of Sessa Aurunca, Caserta, which represents an unclear and not-well-known piece of the city. In the ancient 'Terra di Lavoro', the subterranean archaeological complex, dating back to the 1st century BC, was unearthed by A. Maiuri in 1926. This research, however, interrupted by the Second World War, will remain unpublished until 1961 when the historian will publish a small volume about it [MAIURI, A., 1962]. The artifact, which rises at the foot of the Roman Forum, near other Roman evidences, such as the Theatre, which was one of the biggest in Campania, represents and testifies a vivid reality that characterized this center in ancient Rome times. The Sessan Cryptoporticus, artifact of great decorative finesse, due to unpleasant historical and administrative events, rather than representing a productive example of protection and valorization of our archeological heritage, appears to be a missed opportunity. The monument is inaccessible and the lack of excavations and through examinations, over time, prevented to understand its real nature, conformation and connections with the city, resulting, over ninety years after its discovery, an unexplored and unknown case. Starting from a careful analysis of the literature in this regard, the present research wants to bring to the attention the events related to the Cryptoporticus since its discovery; investigate and identify, through a multidisciplinary approach, insights of knowledge for the urban history and reconnection with a denied piece of the city.

1. The criptoporticus, an open matter

Generally the term cryptoporticus evokes the image of a corridor with three or four arms, half-hidden in the ground, plastered, painted and intended for indoor and cool walks, illuminated by windows with a mouth of the wolf open at the height of the springings of the covering barrel vault, [Giuliani Cairoli 1972]. Actually, as it often happens, it has been found that monuments which belong to this architectural category, taken as a whole, have so many relevant differences among them that they give the impression of monuments belonging to different classes. This happens because of a partial knowledge of monuments themselves

which is due to the fact that people often proceed not always by valid analogies and with the presumption that the architectural types have remained unchanged through the centuries during which the architecture has profoundly changed its way of being, both in terms of technique and spatial conception, so that structural solutions changed too. It follows, therefore, that in the case of cryptoporticos, no elements of undoubted utility for the purposes of a specific definition has been found. As Giuliani Cairoli reminds us, in the specific case, all the elements listed above are concurrent to the definition of a type, but the only fixed condition for a construction to take the name of cryptoporticus, seems to be the prevailing longitudinal development. The aggressive attitude of Roman architecture towards nature and landscape, intended as an element to be dominated, has led to the frequent use of the cryptoporticus in the architectural complexes of the western part of the Empire. This use can be explained in large part by the specific characteristics of Roman town planning in which the flat space is characterized by an ancient and dense road network which was not sufficient to satisfy the construction of new buildings. This condition induced to build platforms larger than the buildings that were intended to house, to build large terraces with cellular constructions, and towards the accentuation of vertical dimensions in public buildings [Ward-Perkins 1972], especially in relation to the need, undoubtedly felt by the ancient builders, to project the view of the new building to embrace the widest landscape possible. The realization of these platforms could take place by means of a full substruction, obtained with an embankment leaning against a simple wall, or by means of a hollow substruction. It is within this second solution, that it is possible to frame the cryptoporticus. Such architectonic manifestation is connected to the improvement in constructive techniques and in particular of the putting in work of the opus caementicium and of the employment of this conglomerate in the construction of the vaults intended not only as mere cover of a closed space, but as an element intended to be subjected to the enormous load of superimposed buildings. Although the destination as ambulatory, could be inferred from similar Greek and Hellenistic stoai, and that the very shape of the place clearly suggests the exercise of long walks carried out at any time [Staccioli, 1954], it can be seen that the form of the Roman cryptoporticus is not so simply to be catalogued. In fact, it can go from a simple straight section to the one with two, three and four arms placed in rectangle, widely used in domestic architecture to those monumental; from unadorned, with the walls left rough, little or nothing at all illuminated, not intended to any function of representation to finely plastered, painted, decorated with stucco, well lit, decorated with works of art, clearly intended to offer a pleasant stay. It is therefore clear that we cannot limit ourselves to a partial examination because, in addition to undergoing all those modifications linked to the evolution of architectural and spatial sensitivity, they are defined by a series of different elements and that is the reason why the monument should be considered in its relationship with the constructions which it was intended to support.

2. The cryptoporticus of Sessa Aurunca and the circumstances of its discovery

In September 1925 Amedeo Maiuri undertook in the district of Gagliardella, in Sessa Aurunca, Caserta, the excavation which delivered from layers of filling the main republican monument of ancient Suessa, a cryptoporticus with three arms below the area of the Roman forum of the city. On the same occasion, the partial excavation of the adjacent theatre began, which at the time was limited to the only one area of the summa cavea to preserve the olive grove planted along the slope that housed the cavea. Maiuri's investigations have remained completely unpublished for a long time because of the war events and the incredible efforts to cope with the damages of the archaeological city of Pompeii [Picone 2011] and only in

1961 did the scholar provide a brief communication on the structures of the cryptoporticus brought to light. What Maiuri brought to light was an artifact with three wings with no siderooms and that falls into the category of two naves divided by pillars. In the upper part of the perimeter wall, which opens to the outside, there are wolf's mouth openings which allow the lighting and ventilation of the underground floor. To the south, where the side is open, the central arm is somewhat longer than the others and on the central spine, consisting of a series of round arches, there are barrel vaults made of slightly depressed arches. To the east, the cryptoporticus, leaning against pre-existing structures, is largely destroyed, while the arm to the west, not excavated, is embedded in a building. Towards the area between the three arms, in correspondence of the arches, there are open rectangular windows splayed inwards, which interrupt the entablature and affect the vaults and the central space whereas at the ends of the minor arms it is supposed to be where accesses were. [Johannowsky 1973]. The height of the frieze is quite remarkable compared to the other parts of the entablature which is a very typical element of the third style which appears in many Julio-Claudian monuments of the Puteolan necropolis, as well as in numerous painted decorations. All this led to a probable dating back to the Tiberian age or an initial Claudian one, although it is not likely to trace it back to the same period of construction of the cryptoporticus.

Moving on to the urban situation, still poorly known due to the narrowing of the urban area in the High Middle Ages and the subsequent expansion, it is however possible to deduce that the cryptoporticus is located close to a salient of the fortifications dating back to the time of the deduction of the Latin colony in 312 BC. At the esplanade, the layout of the walls was moved west, up to a line that coincides with the east side of the cryptoporticus. In the Syllan Age and later in the Flavian Age it has been gradually enlarged with the addition of buttresses supporting the arches [De Angelis D'ossat 1972]. The cryptoporticus circumscribes a probable sacred area, in a succession of monumental terraces with a great scenic impact [Staccioli, 1954]. It must therefore have been a public area, in which, given also the lack of monumental remains in the center of it, it is perhaps permissible to recognize the forum square, and this could be, in best approximation, a confirmation of the construction of the theater immediately south of the cryptoporticus, outside the walls [Cascella 2006].

3. The cryptoporticus today, a denied opportunity

The historical center of Sessa Aurunca is therefore characterized by the presence of many archaeological evidences, and it is deeply stratified both horizontally and vertically. The case of the Cryptoporticus, as well as that of the theater which is adjacent to it, one of the most important aspects which must be taken into consideration, is the incredible drop in height level that has contributed to the alienation of the site. The altitude difference from the road, in fact, if on one hand characterizes the artifact and represents one of the main constituent aspects of the architectural type in question, as shown above, on the other hand, has implied the absolutely obscured urban conformation. This is the reason why it is invisible to passers-by and tourists. It is in fact located along the provincial road 14, which runs along the archaeological site consisting of theater and cryptoporticus, recessed at about 20m depth whose entrance coincides with the vertical plane of the road. It has, on the fast-paced road, a little denounced access or, more than that, by a small plate affixed on the access gate that makes it impossible to perceive the existence and subsistence of such a great valuable piece of the palimpsest of the city. The access to the site, over the years, has also been ensured through a scale in metal profiles and corrugated sheet of poor aesthetic-formal quality and, above all, nothing short of inadequate to the use of the site, being itself more of an

architectural barrier than an effective way to break down some of them. The temporariness and inadequacy of such a measure is, in this case, explicative of how the accessibility and therefore the possibility of an effective use of the artifact has to be addressed as mere bureaucratic fulfilment and regulatory compliance and, what is more is how a provisional solution can hardly fit harmoniously and properly in such an historical-artistic context [Pane, 2016]. Thanks to the extreme orographic difficulties of the site and the little attention devoted to this artifact, the cryptoporticus barely known in the eighteenth century, discovered only in the 1920s, brought to the knowledge of the scientific community only in the 1960s, has been, since then, quickly abandoned to himself. Over the years there have been several attempts to open the cryptoporticus to the public but very limited in time and with considerable organizational difficulties. The artifact in question, although it is an excellent example of architecture of the Sillan era with refined stucco, incredible decorative, aesthetic-formal qualities, and a unique historical evidence, has been unfortunately little investigated and for this reason little protected and valued. The abandonment to which it was forced because of administrative, organizational and accessibility reasons is also laying heavy on the state of preservation of «all that is material evidence of civilization» [Franceschini 1967] which it is our duty to protect and pass on to future generations. Only by re-opening the artifact to the city, restoring it to the city to whom it belongs, would make it possible to try to restore an urban fabric which appears to be torn and incomplete.

Conclusion

In conclusion, the aim of the current essay is to add a dowel into the profile of knowledge of the roman cryptoporticus of Sessa Aurunca and to bring the attention back to the interactions within this piece of city and the city itself by studying and analysing it, its history and its values, a relationship that the artifact has had since its creation and that over the centuries has been slowly and progressively lost. This research, in fact, through the comparative study of different historic buildings with similar or different characteristics, was intended to try to understand the relationships that this kind of artifact intertwined with the city in which it fits, ending up presenting the current situation in which this relationship seems to be distorted and almost entirely absent. An artifact which was born as an integral part of the city and on which were grafted different parts of it and that, at the moment, appears to be a foreign and completely not accessible matter which cannot dialogue with the 'city above', which has been forgotten. The difference in height between the level of the cryptoporticus and the road, which is one of the main characteristics belonging to this type of artifacts and which justifies its birth, has increased over the centuries and has ended up representing an insurmountable obstacle. The legacy of an ancient past of the city can always be documented through a plurality of forms, testimonies and traces still alive in the urban structure only if these are adequately preserved and used, but that risk to die otherwise, as in the case of the cryptoporticus of Sessa Aurunca. The inadequacy of the measures put in place to make this artifact accessible to the public has prevented it to perceive the deep stratification at urban level causing its total abandonment. Often even where the archaeological excavation has not been able to systematically bring to light the remains of the past, the latter survives, in constant dialogue with the present, thanks to recoveries, reuses, conversions of places, artifacts and buildings, opposite situation to the one that this report intended to illustrate. This is this reason why, unfortunately, Sessa Aurunca and its Roman cryptoporticus of extraordinary value and beauty are to be considered a missed opportunity of vertical retelling of the different layers of the city.

Bibliography

- BARKER, P. (1977). *Techniques of Archaeological Excavations*, London, B.T. Batsford.
- CASCELLA S. (2006). *Il teatro romano di Sessa Aurunca e la topografia di Sessa Aurunca*, in *La forma della città e del territorio*, nn.3, Atlante tematico di topografia antica atto 15, a cura di L. Quilici e S. Quilici Gigli.
- DE ANGELIS D'OSSAT G. (1972). *I criptoportici quali elementi basamentali nella tipologia compositiva dell'architettura romana*, in *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine. Actes du Colloque de Rome*, pp. 45-49.
- DELLA CORTE M. (1939). *Le iscrizioni graffite nel criptoportico del Teatro di Sessa Aurunca*, in «Campania romana», n. 1, pp. 189-204.
- GIULIANI CAIROLI F. (1972). *Contributi allo studio della tipologia dei criptoportici*, in *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine* (Actes du Colloque de Rome, 1972), pp. 79-115.
- HARRIS, E. C. (1979). *Principles of Archaeological Stratigraphy*, London (Trad. it., 1983. Principi di stratigrafia archeologica, Roma).
- MAIURI, A. (1960). *Arte e civiltà nell'Italia antica*, Milano, pp. 208-211.
- MAIURI, A. (1962). *Il Criptoportico di Sessa Aurunca*, in «RendNap», 36, 1961, Napoli, pp. 55-62.
- JOHANNOWSKY, W. (1973) *Note sui criptoportici pubblici in Campania*, in *Les cryptoportique dans l'architecture romaine*, (Actes du Colloque de Rome, 1973), pp. 143-147.
- PANE, A. (2004) *L'accessibilità nel progetto di restauro*, in *Conservazione e accessibilità. Il superamento delle barriere architettoniche negli edifici e nei siti storici*, a cura di R. Picone, pp. 59-75.
- PICONE, R. (2011) *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauri nel sito archeologico* in S. Casiello (a cura di) *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, pp. 103-128.
- STACCIOLI, R. A. (1954) *I Criptoportici forensi di Aosta e di Arles* in *Rendic. Accad. Lincei*, 9, pp. 645- 657.
- WARD PERKINS J. (1973) *The cryptoportico: a practical solution to certain problems of Roman urban design*, in *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine* (Actes du Colloque de Rome, 1973), pp. 51-56.

Stratificazione e restauro: leggere, interpretare e conservare il palinsesto architettonico
Layering and Restoration: Reading, Interpreting and Preserving the Architectural 'Palinsesto'

RAFFAELE AMORE, MASSIMO VENTIMIGLIA

Il paesaggio, le città, le architetture storiche costituiscono un complesso patrimonio di tracce, di immagini, di narrazioni, che testimoniano dell'azione del tempo e degli uomini; tale patrimonio ha assunto nei secoli significati e valori diversi in relazione alle comunità che lo hanno abitato, interpretato, trasformato e vissuto, arricchendosi di una tale quantità di segni e di memorie, tanto da divenire unico e insostituibile.

La sessione che si propone di accogliere studi, progetti, sperimentazioni, approfondimenti, riflessioni su quei complessi architettonici a scala urbana e quelle parti di città che più delle altre conservano e manifestano nella loro materia costitutiva le tracce del passato, tanto da poter essere definiti veri e propri palinsesti architettonici. E ciò con l'obiettivo di mettere a confronto le modalità di intervento di restauro realizzate o solo progettate per valorizzare tale ricchezza di significati e testimonianze.

The landscape, the cities, the historical architectures constitute a complex heritage of traces, images, narratives, which testify to the action of time and men; over the centuries this heritage has taken on different meanings and values, in relation to the communities that have inhabited it, interpreted it, transformed and lived; it has been enriched by such a quantity of signs and memories that it has become unique and irreplaceable.

The session that is proposed is intended to accommodate studies, projects, experiments, insights, reflections on those urban-scale architectural complexes and those parts of the city that more than others preserve and manifest in their constituent matter the traces of their past, so much so that they can be called real architectural 'palinsesti'. And this with the aim of comparing the methods of restoration work realized or only designed to enhance this wealth of meanings and testimonies.

L'area di Porta Maggiore a Roma:
caratteri attuali di un nodo pluristratificato, problemi e strategie per la valorizzazione
The area of Porta Maggiore in Rome:
features, problems and strategies for the enhancement of a multistratified hub

MAURIZIO CAPERNA, LAVINIA ANZINI
Sapienza Università di Roma

Abstract

Il contesto di Porta Maggiore a Roma è percepito oggi come mero luogo di passaggio e le vestigia antiche che vi si trovano – eccetto la mostra monumentale dell'Aqua Claudia, rimessa in luce nel XIX sec. – sono difficilmente leggibili. Lo stesso PRG indica l'area come ambito di valorizzazione, esplicitando la necessità di un disegno efficace per aggiungere altre funzioni a quelle già presenti e per innescare nuovi rapporti tra archeologia e città contemporanea. Il contributo illustra i contenuti di una possibile proposta.

The landscape of Porta Maggiore in Rome is now a heavily-trafficked junction in which the archeological rests – with the exception of the monumental Mostra of Aqua Claudia – can not be fully appreciated. The general development plan itself specifies the need of a valorization program for the area, in order to enhance the potentiality of the complex and to activate new connections between archeological and contemporary features. The article illustrates the contents of a possible proposal.

Keywords

Roma, Porta Maggiore, sito pluristratificato, valorizzazione del patrimonio culturale
Rome, Porta Maggiore, multistratified site, valorization of cultural heritage.

Introduzione

Palinsesto urbano di grande spessore cronologico fra i più noti e rilevanti nella città di Roma, il nodo di Porta Maggiore soffre ormai da tempo dell'assenza di un'approfondita riflessione e di un nuovo impegno propositivo adeguatamente e maturamente indirizzati. Capaci, cioè, di rapportarsi tanto alla straordinaria ricchezza storico-architettonica del contesto, quanto ai segni e alle condizioni che ne hanno riproposto, e in parte alterato, il valore in età contemporanea. Le inevitabili conseguenze del mancato dialogo (fin dalla seconda metà del Novecento) fra ambiti e interessi disciplinari necessariamente coinvolti (l'archeologia, il restauro, l'urbanistica, la progettazione) sono quel che si registra principalmente, con effetti di evidente degrado del luogo, sia nella sua compagine fisica, sia rispetto alla possibilità di stabilire un vivo rapporto con l'importante sedimentazione storica che esso rappresenta. Il significato e la fruizione dello spazio urbano sono fortemente asserviti, oggi, alla dimensione funzionale assunta dal grande slargo attorno all'antica entrata nella città, divenuto cardine della mobilità cittadina e del sistema infrastrutturale che la riguarda. Dal che deriva una sorta di indifferenza (o di indipendenza) nei confronti dell'eccezionalità delle testimonianze provenienti dal passato. Il protagonismo delle vestigia esistenti, a partire dalla monumentale mostra dell'Aqua Claudia e dalle arcate degli acquedotti, passando per le altre disseminate presenze, più o meno evidenti, è in qualche misura accantonato ed è privato di una possibile integrazione con la città contemporanea. Ciò è frutto di

MAURIZIO CAPERNA, LAVINIA ANZINI

un progressivo ribaltamento avviatosi dal primo Novecento e consolidatosi definitivamente entro il 1960. Nella prima metà dell'Ottocento, la liberazione della mostra dalle sovrapposizioni edilizie 'di epoca barbarica', portata avanti da Giuseppe Valadier e Clemente Folchi, aveva corrisposto alla sua riproposizione come fulcro di un nodo urbano disegnato con gusto neoclassico. Ma successivamente, l'espansione della città, con il sopraggiungere dei nuovi tessuti edilizi circostanti e delle nuove esigenze della viabilità e dei collegamenti, sempre più prevaricanti rispetto alla possibilità di salvaguardare il luogo nel suo valore di spazio urbano da fruire in sé, ha condotto a una rinuncia al coinvolgimento della stratificazione storica nella sistemazione del luogo. Nella condizione attuale quel che si manifesta è un giardino frammentato attorno ai resti monumentali, ritagliato variamente dai flussi veicolari e tramviari, e chiuso al centro dalle ringhiere che recingono le quote archeologiche riscoperte con le campagne di scavo e sistemazione avvenute alla fine degli anni Cinquanta.

Lo stesso Piano Regolatore approvato nel 2008 indica l'area come ambito di valorizzazione, esplicitando la necessità di scelte efficaci tanto sul piano della revisione della circolazione urbana, quanto nei riguardi della riqualificazione del sito, attraverso una «ricomposizione della struttura archeologica (mura, acquedotti, monumenti)» che vi insiste [PRG 2003 IG.2].

Nulla, però, si è ancora mosso in questa direzione, e anzi, persino la cura del verde e la semplice manutenzione difettano in modo considerevole, a riprova del fatto che la mancata rilettura del palinsesto, ossia l'incapacità contemporanea di apprezzarne il valore, produce inevitabili conseguenze di banale trascuratezza. Ancor più grave però – e proprio tenendo conto delle indicazioni strategiche che il Piano Regolatore ha previsto – è il fatto che recentissima sia stata la collocazione nel piazzale interno, a non molta distanza dalla porta, di uno dei nuovi grandi box destinati a servizi igienici e infopoint turistici, definiti '2.0', che si stanno realizzando in città: una scelta, questa, che non sembra proprio attenersi agli obiettivi indicati dal Piano, e che anzi rischia di allontanare ancora di più il momento di una loro effettiva considerazione.



1: Veduta della piazza di Porta Maggiore. A sinistra il Sepolcro di Età Repubblicana, in fondo la Mostra dell'Acqua Claudia [foto di L. Anzini].



2: Foto aerea dell'area di Porta Maggiore [Atlante di Roma. La forma del centro storico 1:1000, Venezia, Marsilio, 1991; montaggio delle tavole 152,153,172,173].

1. Le indicazioni strategiche del Piano regolatore attuale

Schemi di riferimento progettuale per la predisposizione dei programmi integrati nella città sono stati approntati con la stesura del vigente Piano per Roma. In particolare, uno degli ambiti di programmazione strategica da riferire a questa tipologia di elaborati è quello delle Mura, come componente territoriale a sviluppo anulare, considerata particolarmente importante ai fini della riqualificazione dell'intero organismo urbano. Materiali cartografici indicativi contribuiscono pertanto a determinare scenari preliminari rispetto ai quali predisporre e valutare le scelte d'intervento. È in quest'ordine che il Piano segnala l'opportunità di alcuni progetti localizzati «in cui appaiono possibili e prioritarie delle azioni di ottimizzazione dei rapporti esistenti tra l'invaso [delle Mura] e i particolari contesti attraversati» [PRG 2003 iG.2].

Il settore urbano compreso tra viale dello Scalo di San Lorenzo, Porta Maggiore e Santa Croce in Gerusalemme corrisponde a una delle condizioni segnalate in tal senso. Qui, fattori di separazione fra le diverse parti urbane e conseguente impatto negativo vengono giustamente addebitati alla presenza di complessi nodi viabilistici e infrastrutturali. Gli obiettivi delineati per la futura progettazione, quindi, si riassumono: nella creazione di una percorrenza alternativa esterna per il traffico veloce; nella ridefinizione dell'asse urbano di collegamento tra il Verano, lo Scalo San Lorenzo e Porta Maggiore; nella riorganizzazione degli spazi aperti lungo il tracciato delle Mura, degli Acquedotti e nel nodo di Porta Maggiore, introducendo percorsi pedonali e ciclabili e nuove linee del trasporto pubblico.

L'azione auspicata è senz'altro impegnativa e richiede uno sforzo consistente e prolungato. Va nella direzione giusta, ma la sua attuabilità è fortemente ancorata alla visione complessiva dei problemi e alla persistenza di un indirizzo coerente per la risoluzione. Quel che si registra, d'altronde, è un'inerzia decisionale, e pertanto, nemmeno si è ancora compiuto qualche passo iniziale rispetto alle strategie concepite.

La possibilità di dare avvio a un cambiamento, però, anche se parziale, ma utile a innescare un nuovo processo positivo nel complesso dell'area, può giungere proprio da un ripensamento sull'assetto del nodo urbano di Porta Maggiore. La sintesi che segue aiuterà pertanto a enucleare alcuni riferimenti essenziali nella vastissima impalcatura storica del luogo, da considerare adeguatamente nell'eventualità di scelte d'intervento.

2. Sintesi cronologica

L'attuale contesto di Porta Maggiore trae origine in antico dalla confluenza delle *viae Praenestina* e *Labicana* e si caratterizza come punto d'ingresso di diversi acquedotti che hanno progressivamente garantito (fin dal IV sec. a.C.) l'approvvigionamento idrico della città. Tra di essi spicca l'*Aqua Claudia*, la cui realizzazione imponente terminò nel 52 d.C. completandosi con l'innalzamento di una mostra monumentale a cavallo delle due strade [Coates Stephens 2004]. Già da tempo, inoltre, l'area veniva occupata da sepolture pregevoli, fra cui si annovera il singolare sepolcro di Eurisace a ridosso del quale era stata eretta la mostra [Ciancio Rossetto 1971]. Della prima età imperiale fu anche la costruzione di una basilica sotterranea sulla sinistra della via Prenestina, a un centinaio di metri dalla mostra.

Sotto Aureliano le arcate dell'acquedotto furono tamponate e convertite in mura, mentre la mostra venne trasformata in una porta urbana, occultandola in parte all'esterno con l'aggiunta di torri semicircolari [Mancini 2002]. Più avanti, sotto Onorio, all'inizio del V secolo, il rafforzamento delle fortificazioni portò al rimodellamento delle torri e alla realizzazione, sul lato interno della porta, di una piccola corte curva recintata [Coates Stephens 2004].

Dal Medioevo al Rinascimento le fortificazioni furono ancora potenziate, creando un affastellamento di strutture a ridosso della mostra. Collocata nel disabitato della città, la porta comunicava con percorsi che immettevano nell'agglomerato urbano e che si relazionavano a importanti poli religiosi: verso nord-ovest la via che raggiungeva Santa Maria Maggiore, verso ovest quella in direzione della basilica dei Santi Pietro e Marcellino. Altri luoghi sacri di fondamentale rilievo erano inoltre ugualmente raggiungibili attraversando quell'accesso: a sud-ovest la vicina chiesa di S. Croce in Gerusalemme e più oltre la basilica Lateranense; a nord la chiesa di S. Lorenzo f.l.M.

Il nodo di accesso e comunicazione cittadina venne a configurarsi come piazza concepita con disegno unitario solo tra il 1838 e il 1841 nella stagione di grande rivalutazione delle antichità romane. La soppressione delle fortificazioni, per mano dapprima di Valadier poi di Folchi, rimise in luce la mostra e all'interno si delineò un grande spazio semicircolare coronato dal

verde. Il sepolcro di Eurisace, nascosto dalle sovrapposizioni edilizie, tornò così in vista davanti alla mostra, in posizione all'incirca centrale [Caperna 2006; Caperna 2020].

Nella storia moderna l'importanza strategica del sito aumenta con lo sviluppo della città. Nel 1856 la costruzione della ferrovia Roma-Frascati e il collocamento della stazione presso la porta inaugurano il coinvolgimento del luogo con il nuovo sistema di trasporto, destinato via via a potenziarsi, a partire dalla successiva realizzazione della stazione Termini.

L'urbanizzazione e i nuovi tessuti edilizi a maglia regolare del quartiere Esquilino raggiungono nel tardo Ottocento il contesto monumentale, fino ad allora isolato. I vecchi percorsi che arrivavano alla porta dall'interno della città vengono così riassorbiti e rimodellati nel nuovo impianto urbanistico.

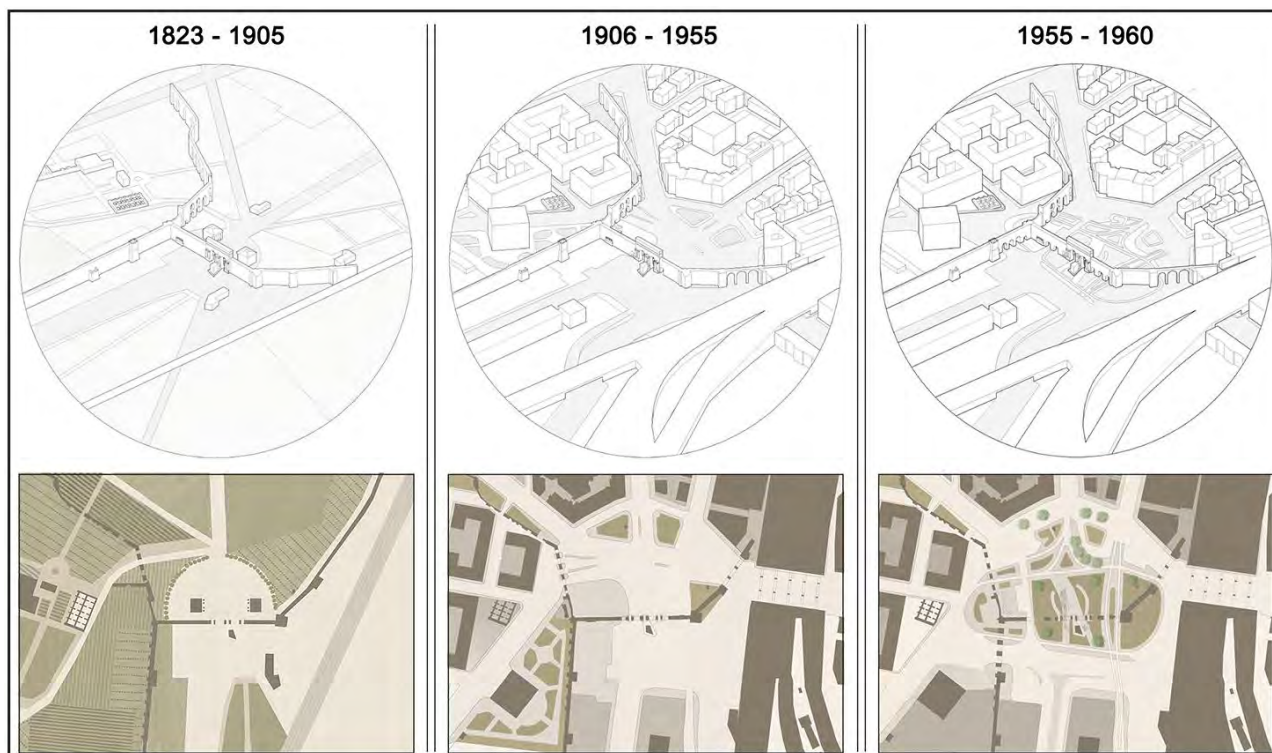
Sotto l'amministrazione Nathan viene adottato nel 1909 il Piano Sanjust che prevede per la prima volta l'espansione della città oltre le mura, comportando così la nascita dei limitrofi quartieri di San Giovanni e di San Lorenzo e di conseguenza un aumento consistente dei flussi in direzione nord-sud che gravano su Porta Maggiore; allo stesso tempo si avvia il quartiere Prenestino a est. Con l'apertura della via dello Scalo di San Lorenzo si praticano i primi varchi nelle mura [Lugli 1998].

La piazza in questo momento inizia a essere invasa dai tram, che passano proprio attraverso la porta. Lo sviluppo ferroviario causa inoltre la cesura della piazza a est con la realizzazione del fascio di binari rialzato in direzione di Termini che caratterizza ancora oggi il luogo. Questa serie di lavori procura anche scoperte archeologiche notevolmente importanti, com'è quella della basilica ipogea, rinvenuta nel 1917 grazie a una voragine apertasi al di sotto dei binari. L'ambiente, risalente al I secolo, è in ottimo stato di conservazione e presenta eccezionali stucchi che raffigurano culti esoterici [Aurigemma 1954]. Trovandosi a circa 5 metri dal livello stradale, viene reso accessibile attraverso un piccolo e anonimo ingresso congiunto al muro della ferrovia. In vista delle Olimpiadi del 1960 si rivelano necessari interventi tempestivi di miglioramento della viabilità. Vengono realizzati altri varchi nelle mura, rendendo così l'antica struttura permeabile e puntando a liberare i pilastri dell'acquedotto. Contestualmente viene attuata una campagna archeologica che porta al ritrovamento del basolato delle due vie consolari sotto la mostra e delle fondazioni del cortile interno onorario. Oltre all'abbassamento delle quote, si giunge infine alla rimessa in luce di un mausoleo rotondo che, come la tomba di Eurisace, rinvia alla necropoli che caratterizzava l'area, e viene anche individuata la traccia del mulino del fornaio Eurisace in prossimità del suo sepolcro.

3. Complessità e valorizzazione del sito

Il fascio di binari sopraelevati diretti alla stazione Termini, le linee di tram, la circolazione delle automobili accostano oggi le monumentali architetture romane che contraddistinguono il sito, dando vita a una delle zone più trafficate della città. La configurazione attuale dell'area è quella di una grande rotatoria destinata alla mobilità veicolare e su ferro, che nella sua predominanza condiziona e limita l'utenza pedonale. Ciò qualifica lo slargo come luogo di passaggio presente nella quotidianità di migliaia di cittadini, e allo stesso tempo frena (o svaluta) una sua fruizione statica, di ordine culturale, o semplicemente relativa alla socialità urbana. D'altra parte, è di fatto imprescindibile l'importanza del piazzale come nodo di comunicazione fra centro e periferia e tra servizi e infrastrutture di grande rilievo (città universitaria, policlinico, cimitero Verano, tangenziale est, stazioni ferroviarie); nonché come cerniera di relazione tra fondamentali poli religiosi romani.

MAURIZIO CAPERNA, LAVINIA ANZINI



3: Fasi storiche principali della piazza in età moderna [elaborazione grafica di L. Anzini]

La natura di snodo infrastrutturale di grande rilevanza accompagna del resto l'area in tutta la sua storia: a partire dalla presenza di ben sette acquedotti nell'antichità, passando per la realizzazione dei condotti dell'Acqua Felice sotto Sisto V e giungendo – per restare soltanto al servizio idrico – alla struttura realizzata nel 1933 dall'architetto Raffaele De Vico, ospitante grandi serbatoi per approvvigionare i quartieri limitrofi.

Fulcro architettonico del luogo è certamente la mostra dell'Acqua Claudia, sostanzialmente conservata dopo quasi duemila anni. Tradotta in porta nel III sec. e rimasta tale sino alla fine dell'Ottocento, ha perso definitivamente questa funzione effettiva a causa delle trasformazioni urbanistiche successive. La possibilità di percepirla come varco binato rispetto alle vie consolari Prenestina e Labicana si è ormai ridotta drasticamente, visto che quella condizione può riscontrarsi soltanto ai suoi piedi, in relazione alle tracce archeologiche, e quindi grazie a un'osservazione del tutto ravvicinata e consapevole.

Ma se la mostra, l'acquedotto e le mura emergono con la loro monumentalità e danno un senso di lettura all'intero contesto spaziale (altrimenti indeterminato e slabbrato, a causa delle discontinuità di tessuto nell'edilizia circostante e della varietà degli elementi che si abbracciano con lo sguardo), altre testimonianze archeologiche minori conservate nel sito risultano penalizzate rispetto alla possibilità di manifestarsi pienamente e di esplicitare reciproci rapporti; cosicché la ricchezza e la densità del palinsesto urbano appaiono notevolmente indebolite.

Possono citarsi in questo senso soprattutto le tracce della corte onoriana, la celebre tomba del fornaio Eurisace, il mausoleo rotondo a ridosso delle arcate dell'acquedotto, il *puteus* dell'Anio Vetus e un piccolo sepolcro tufaceo di età repubblicana (quest'ultimo svantaggiato, fra l'altro, per la sua posizione isolata e perché a diretto contatto con l'anello del traffico veicolare). Per alcune di queste strutture la scarsa riconoscibilità e il degrado sono tali, comunque, da richiamare con urgenza decisivi provvedimenti. La recinzione tramite ringhiera metallica che perimetra la porzione del parterre archeologico immediatamente attorno alla mostra risponde

alla necessità di salvaguardare il monumento preminente e il tratto con maggiore concentrazione di testimonianze; ma allo stesso tempo costituisce una barriera indispensabile per garantire la sicurezza delle persone, per via dei dislivelli delle quote antiche rimesse in luce e delle condizioni poco agevoli del calpestio. Tuttavia, l'allontanamento fisico creato dalla protezione dell'area aumenta l'impossibilità di percepire e rileggere la stratificazione del bivio delle due antiche strade e della porta urbana plurisecolare che un tempo vi si rapportava.

In definitiva, l'assenza di un sistema coordinato di relazione fra valori archeologici, assetto urbano e fruizione del luogo è quanto di più evidente nel nodo di Porta Maggiore.

La determinazione della piazza come rotatoria è eredità del secolo scorso. Le mura divenute un ostacolo per i collegamenti, stante lo sviluppo urbanistico intrapreso, hanno subito interventi per l'apertura di passaggi; cosicché da quel momento è stata garantita definitivamente la funzione viabilistica. Oggi da una tale situazione è impossibile recedere, salvo portare avanti operazioni a grande scala nella città. Ma le conseguenze più negative per i resti monumentali e per una migliore comprensione del loro valore possono essere attenuate. Una migliore vivibilità del luogo che scaturisca da un ridisegno dell'area, reso possibile da una razionalizzazione del trasporto tranviario, può essere senz'altro alla portata.

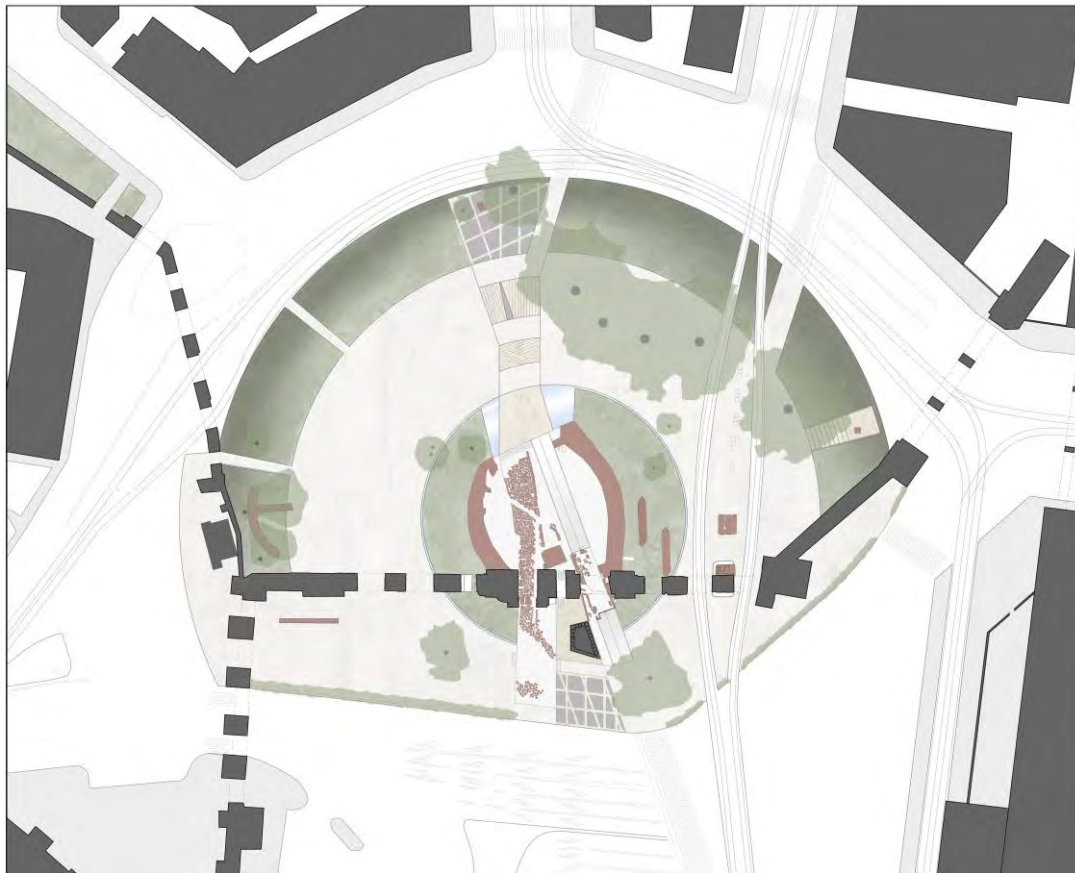
Tuttavia resta pur sempre evidente che, ai fini di un piano di valorizzazione efficace, occorra confrontarsi con una molteplicità di elementi e con testimonianze storiche e archeologiche diverse per epoche e per stato di conservazione. Ciò vuol dire delineare delle strategie per favorire la leggibilità del sito all'interno di una rinnovata condizione di fruizione basata sulla realizzazione di un piccolo parco urbano. Strategie, quindi, che prevedano non una mera revisione planimetrica e di arredo che punti banalmente all'obiettivo del decoro cittadino, ma che costituiscano una decisiva svolta indirizzata dagli strumenti e dagli scopi disciplinari del restauro.

Come luogo estremamente frequentato e strategico, la piazza non può essere riconvertita alla musealizzazione dei suoi resti. Il progetto deve tenere conto di una condizione consolidata (e in qualche misura perentoria), aspirando ad aggiungere nuove funzioni, come è quella di contenere un giardino centrale fruibile in sé: un luogo di sosta e di incontro, di contemplazione e approfondimento culturale in relazione alle testimonianze presenti [Tricoli 2011].

Conclusioni

Osservando i progetti di Valadier e la successiva sistemazione del sito realizzata da Folchi, si può notare come la forma conferita nell'Ottocento alla piazza sia stata quella di un emiciclo sul lato interno della città. Il che ha influito successivamente nella configurazione dello stesso tessuto edilizio otto-novecentesco circostante. Sebbene, quindi, l'intervento realizzato in epoca neoclassica sia stato ben presto cancellato del tutto, il grande vuoto a ventaglio si rilegge pur sempre nel luogo. Tuttavia, la situazione è fortemente condizionata dal percorso dei tram e dal flusso del traffico. Pertanto, disponendo i binari in modo da non tagliare la piazza in più parti e accostandoli alla fascia del traffico veicolare, sarebbe possibile ottenere una porzione pedonale semicircolare che includa la maggior parte dei monumenti della piazza. In questo modo potrebbe determinarsi un nuovo e più raccolto emiciclo da destinare a giardino. Uno studio adeguato di lievi pendenze e dossi verdi, anche al fine di creare una bordura rialzata perimetrale, consentirebbe di creare un piccolo parco urbano.

MAURIZIO CAPERNA, LAVINIA ANZINI



4: Proposta progettuale: la nuova forma della piazza, il ripristino del passaggio attraverso la Porta, il disegno del parterre che rievoca gli assi antichi [elaborazione di L. Anzini].



5: Assonometria progettuale [elaborazione di L. Anzini].

Il sistema punterebbe così a risolvere in maniera flessibile e modulata l'obiettivo di far rileggere diversi gradi del palinsesto, cercando di restituire relazioni significative, secondo una modalità di approccio già efficacemente sperimentata da Peter Eisenman con il *Giardino dei Passi perduti* a Verona. Le tracce delle antiche vie Prenestina e Labicana potrebbero esaltarsi imprimendo nel disegno del giardino il segno di un'assialità rievocativa, in modo da recuperare idealmente il senso della viabilità territoriale di matrice romana. Assieme a ciò, potrebbe rimarcarsi col verde il circuito della corte onoriana, nucleo originario della stessa nodalità circolare richiamata dal giardino. La possibilità di ripristinare il passaggio pedonale attraverso i forni della Porta dovrebbe costituire, infine, un obiettivo centrale del progetto, da conseguirsi con un calibrato dispositivo di passerelle atto a risolvere i problemi di accessibilità e di salvaguardia del sito archeologico.

In ogni caso, la conservazione del patrimonio vegetale attuale nell'area dovrebbe considerarsi una necessità. Il rispetto della biodiversità dovrebbe coniugarsi alla tutela del patrimonio archeologico. Tuttavia, l'*ailanthus altissima*, specie alloctona invasiva diffusasi nel sito, risulta particolarmente aggressiva nei confronti delle strutture murarie e tende a sostituirsi ad altre specie; pertanto sarà indispensabile selezionare e coltivare piante compatibili, facendo anche riferimento alle specie arbustive tipiche della tradizione romana, come il corbezzolo, il corniolo e il mirto.

In definitiva, lo scopo generale di una nuova sistemazione dovrebbe essere quello di risarcire la frattura tra le testimonianze antiche e la città contemporanea, e di risolvere i diversi problemi di connessione esistenti. Il sistema di verde e la relativa composizione dei percorsi permetterebbero di attraversare l'area secondo direzioni e modalità differenti, in grado di favorire l'avvicinamento e la fruizione della Mostra e delle altre vestigia, e al tempo stesso rafforzerebbero la possibilità di godere in maniera stanziale del luogo.

Le testimonianze archeologiche della piazza, in questo modo, non sarebbero più chiuse in un recinto, ma potrebbero dialogare con la città contemporanea segnando l'inizio di una nuova storia condivisa.

Bibliografia

- AURIGEMMA, S. (1954). *La basilica sotterranea di Porta Maggiore in Roma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- CAPERNA, M. (2006). *Gli interventi eseguiti nella Roma di Gregorio XVI: vecchie logiche e nuovi interessi nel rapporto stabilito con la città*. in *Gregorio XVI promotore delle arti e della cultura*, a cura F. Longo, C. Zaccagnini, F. Fabbrini, Pisa, Pacini.
- CAPERNA, M. (2020). *Vestigia antiche e progetto urbano: il restauro e la sistemazione della Porta Maggiore al tempo di Gregorio XVI*, in *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», n.s. 2019 (2020), vol. I, pp. 585-592.
- CIANCIO ROSSETTO, P. (1971). *Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore*, Roma, Istituto di Studi Romani.
- COATES STEPHENS, R. (2004). *Porta Maggiore monument and Landscape. Archeology and topography of the southern Esquiline from the Late Republican period to the present*. Con appendice documentaria a cura di A. Parisi, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- LUGLI, P. M. (1998). *Urbanistica di Roma, trenta planimetrie per trenta secoli di storia*, Bardi, Roma.
- MANCINI, R. (2002). *Le mura aureliane di Roma. Atlante di un palinsesto murario*, Roma, Quasar.
- TRICOLI, A. (2011). *La città nascosta*, «Monografie di Agathón», Università degli studi di Palermo, Palermo, DPCE / Offset Studio.

Archeologia e contesto urbano.

Il caso della Domus tardoantica alle pendici nord est del Palatino

Archaeology and urban context.

The case of the late-ancient Domus on the north-east slopes of the Palatine hill

FLAVIA MARINOS

Sapienza Università di Roma

Abstract

Il contributo indaga i processi formativi della Domus tardo-antica alle pendici nord est del Palatino in relazione allo sviluppo del tessuto urbano dell'Area Archeologica Centrale di Roma. La proposta progettuale che ne consegue approfondisce il tema della fruibilità nei siti archeologici, in una prospettiva di riconnessione interna ed esterna, di riscoperta, tutela e valorizzazione delle permanenze, per comunicarne i valori storico-culturali e quelli sensoriali più strettamente legati alla loro fisicità.

The contribution focuses on the formation phases of the late ancient domus of north east slopes of the Palatine Hill in relation to the expansion of the urban structure of the Central Archaeological Area of Rome. The resulting project proposal deepens the theme of usability in archeological areas, in a perspective of internal and external reconnection, rediscovery, protection and enhancement of the site, to communicate their historical-cultural values and the sensorial ones more closely related to their physicality.

Keywords

Restauro, fruibilità, centri storici.

Restoration, usability, historical centres.

Introduzione

Il contributo indaga il rapporto tra archeologia e contesto urbano attraverso l'esempio di una domus tardo antica presente sulle pendici nord est del colle Palatino. La complessità dell'argomento ha richiesto un'approfondita analisi delle vicende storiche sia del Palatino sia dell'area compresa tra il Foro Romano e il Circo Massimo. La proposta progettuale che ne consegue pone particolare attenzione alle relazioni esistenti tra la conservazione del patrimonio e le istanze contemporanee di inserimento nel contesto della città attuale, approfondendo il tema della fruibilità nei siti archeologici complessi. Un'impostazione rigorosamente critica nei confronti del manufatto storico-artistico ha indirizzato verso un'azione progettuale in 'sintonia' con la preesistenza, in nome soprattutto di una ricercata compatibilità architettonica e funzionale. L'inserzione del 'nuovo' non si sovrappone mai alla preesistenza cercando sempre di armonizzarsi e dialogare con la testimonianza del passato attraverso un percorso progettuale complesso, in continuo rapporto fra 'conservazione' e 'creazione'. Particolare attenzione è stata, quindi, dedicata alla struttura protettiva per la conservazione dell'opera archeologica, attraverso l'uso di materiali compatibili e dei relativi impianti (raccolta e smaltimento delle acque, controllo climatico, illuminazione).

La sfida, avendo a che fare con un sito come quello della *domus* in questione, è permettere al visitatore di apprezzarne la complessità dando anche il giusto risalto agli elementi di

maggior pregio evitando, al contempo, l'abbandono e il degrado. La fruibilità, infatti, costituisce un elemento fondamentale del progetto di restauro poiché le aree non accessibili, e quindi non fruite, sono quelle dove si ha il maggior rischio di incorrere in fenomeni di degrado che possono portare anche alla perdita di parte del nostro patrimonio culturale. È per questo, quindi, che quando si parla di fruibilità non la si deve intendere solo come accessibilità – quindi superamento delle barriere architettoniche – ma anche e soprattutto come tutela e valorizzazione dei siti che passa attraverso la capacità di comunicare al visitatore non solo i valori culturali legati alla storia ma anche quelli sensoriali più strettamente legati alla fisicità del patrimonio.

La fruibilità, inoltre, deve essere una sintesi fra esigenze culturali e sociali: se l'obiettivo ultimo del rendere fruibile il patrimonio rimane la conservazione del patrimonio stesso, l'accessibilità del sito deve allora sempre accompagnarsi al rispetto delle preesistenze e ad un'alta qualità progettuale degli adeguamenti. La fruibilità viene intesa non solo come accessibilità all'edificio ma anche come suo inserimento nel sistema dei tracciati storici, in una prospettiva di riconnessione interna ed esterna. Fondamentale in questo senso, diventa lo studio dei percorsi interni e degli accessi del Palatino nell'ottica di inserimento del progetto e dell'area archeologica nel sistema urbano odierno.

1. Sviluppo storico del Palatino

Dovendo intervenire in un contesto così importante, la prima fase di studio e ricerca si è concentrata sull'approfondimento del contesto ambientale e storico in cui la *domus* si è sviluppata nel corso dei secoli. Per meglio comprendere i processi formativi dell'edificio e di espansione del tessuto urbano di un'area così stratificata come quella del Palatino, è stato determinante indagare e analizzare il contesto in cui l'organismo si trova, compreso il tessuto edilizio limitrofo, non solo attraverso lo studio delle fonti, bibliografiche e archivistiche, ma soprattutto attraverso la lettura dell'area, dei tracciati e delle dinamiche urbane.

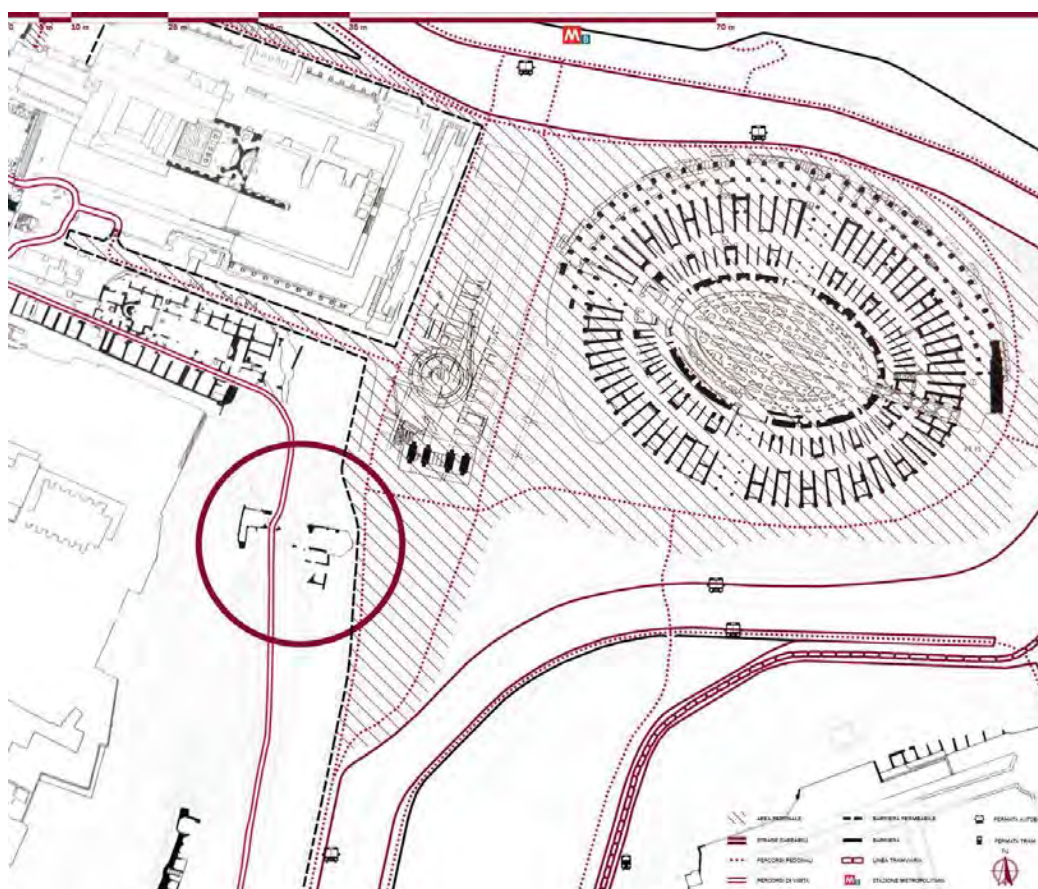
Il Palatino è da sempre un luogo fondamentale per Roma. Qui venne fondata la città, nata per sinecismo e assoggettamento al centro abitato più grande dei primi nuclei insediativi che si erano formati sui colli intorno alla valle alluvionale del Tevere, nei pressi del guado del fiume, sede di un mercato interregionale formatosi per la confluenza delle vie commerciali delle civiltà pre-romane. In età arcaica e repubblicana, si bonificarono le paludi dando vita a polarità commerciali, politico-sacrali e ludiche mentre il tessuto edilizio si sviluppò attorno ai principali assi di collegamento, all'interno delle Mura Serviane. In età imperiale, Roma si ampliò e il nuovo sistema stradale, sovrapponendosi al preesistente, trasformò la forma ellittica della città in circolare, racchiusa poi dalle Mura Aureliane. Il Campo Marzio divenne il centro monumentale, mentre il Palatino la sede della residenza imperiale. Con la caduta dell'Impero d'Occidente e con le invasioni barbariche, la città regredì e la Chiesa e le famiglie nobili occuparono i monumenti trasformandoli rispettivamente in chiese e in roccaforti. Alla Chiesa, ed in particolare all'azione dei Papi, si deve, dal XV secolo, la riorganizzazione della città medievale che si era consolidata nell'ansa del Tevere; la cintura verde che la circondava, bloccò l'espansione edilizia che invece saturò la zona del Tridente e della Suburra, fino all'Esquilino. A questi interventi si aggiunsero quelli, in parte realizzati, dei Francesi che, occupata Roma, dal 1809 elaborarono progetti di ammodernamento e abbellimento della città: servizi pubblici, recupero archeologico e sistemazione monumentale dell'antico centro imperiale (*Jardin du Capitole* sul Palatino).

Gli scavi iniziati in questo periodo continuarono per tutto l'800 interessando Foro, Campidoglio e Palatino con l'intento di unificarli e con Roma Capitale, i primi P.R.G.

portarono alla realizzazione di grandi assi viari e di nuovi quartieri mentre l'area archeologica centrale venne interessata dal progetto della Passeggiata Archeologica, tra i cui fautori, G. Boni, sarà artefice della sistemazione a verde del Palatino. L'area centrale cambiò radicalmente fra le due Guerre per l'allargamento di sezioni stradali e per la distruzione dei quartieri Alessandrino e Velabro. Tali progetti infrastrutturali riguardarono anche l'area del Colosseo che venne costretto tra strade carrabili e sul quale assetto solo negli anni '80 si decise di intervenire con la pedonalizzazione dell'area.

2. La domus tardoantica alle pendici nord est del Palatino

A ridosso dell'area pedonale, realizzata nel 1981, si trova la *domus* oggetto di studio. Questa è situata tra l'Arco di Costantino e la Via Sacra ed è attraversata dal percorso di visita dell'area archeologica del Palatino. La *domus* è il risultato di diverse stratificazioni: primo elemento architettonico attribuibile a questo complesso è una cisterna databile al IV sec. a.C. alla quale nel II-I sec. a.C. si collegherà un edificio pubblico in travertino a due piani. Nel II sec. d.C. una grande struttura multipiano, forse un'*insula*, incorporò i resti della facciata del precedente edificio in travertino in parte distrutto dall'incendio del 64 d.C. mentre nel III sec. d.C., si documenta la trasformazione del complesso da *insula* a *domus* privata, arrivando all'aspetto che, con poche modifiche successive, è possibile vedere tutt'oggi. La *domus* fu in uso fino al XIII sec., quando venne abbandonata e ricoperta di orti.

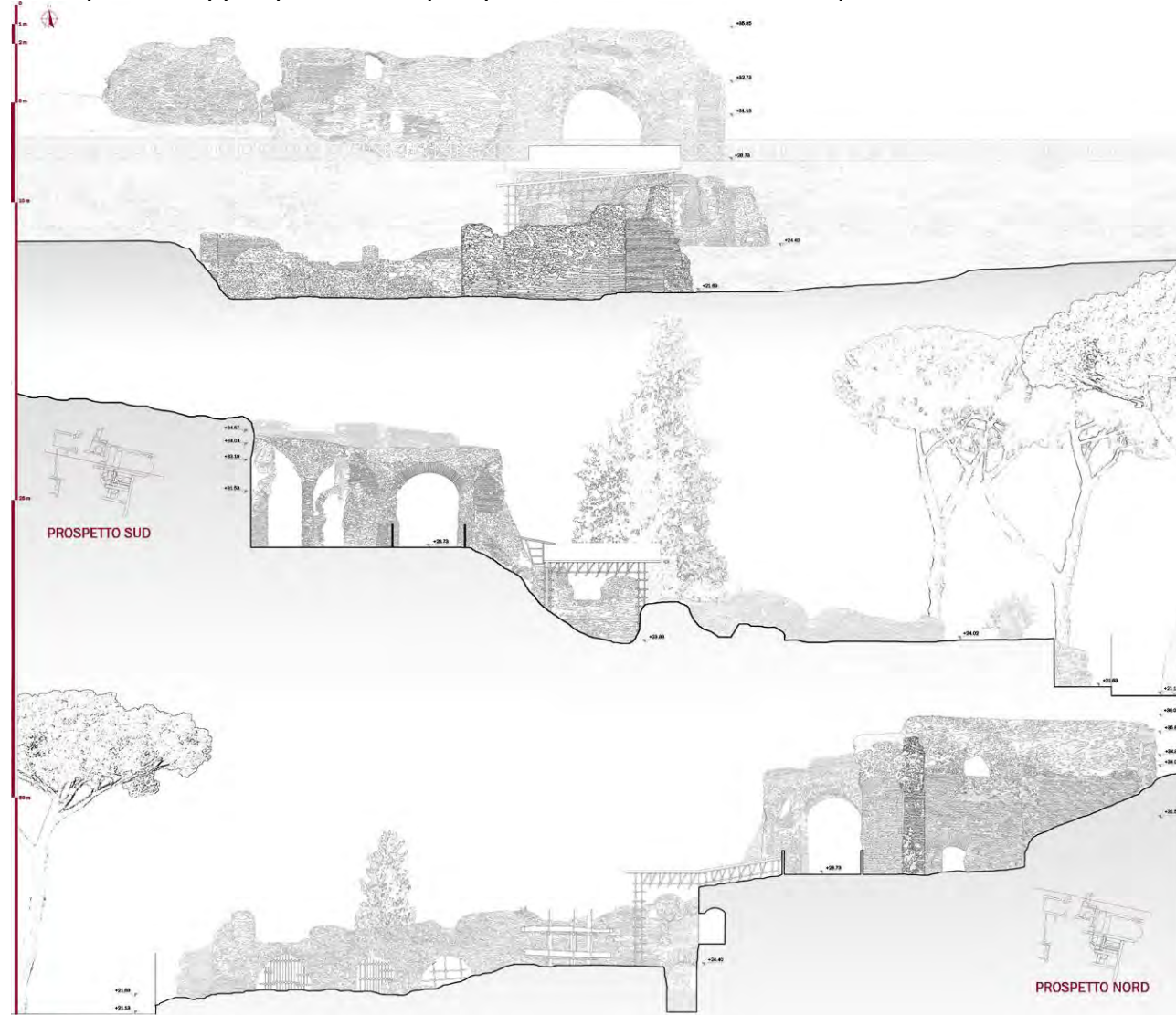


1: Inquadramento urbano della domus tardoantica alle pendici nord est del Palatino.

I primi scavi si ebbero già nel 1600 ad opera delle famiglie Capranica e Barberini, proprietarie dell'area ma per le prime campagne archeologiche sulle pendici del Palatino si dovettero aspettare i due secoli successivi, quando vennero portate alla luce alcune parti della *domus* tra cui un'abside, distrutta nei primi decenni del Novecento per l'allargamento di via di San Gregorio. Durante la Seconda Guerra Mondiale il complesso venne nuovamente coperto da vegetazione fino a quando una campagna di scavo ad opera dell'*American Academy in Rome*, tra 1988 e 1993, non lo riportò definitivamente alla luce. Solo nel 2008 la Soprintendenza archeologica, con progetto degli architetti Nazzaro e Meogrossi, ha provveduto, oltre che alla redazione del progetto di conservazione della materia, alla ricostruzione di alcune parti del paramento murario per motivi di stabilità, alla sostituzione della provvisoria struttura di copertura e all'aggiunta di una scala di accesso alla *domus*.

Tra gli elementi di pregio della *domus* si conserva una piccola sala risalente al periodo severiano con una pavimentazione in mosaico, a tessere bianche e nere, caratterizzata da motivi floreali a quattro petali e decorazioni parietali appartenenti a due fasi: la prima, è coeva al pavimento e, seguendo la tradizione del tempo, presenta pannelli di varie forme e colori composti in un sistema organico e decorati con motivi riferibili al repertorio dell'epoca.

A differenza del pavimento, gli affreschi sono generalmente simmetrici e caratterizzati da uno schema tripartito che prevede: zoccolo, fascia centrale ed attico. Le pareti, inoltre, sono state concepite a coppie parallele: i prospetti est/ovest e nord/sud presentano, infatti, lo stesso



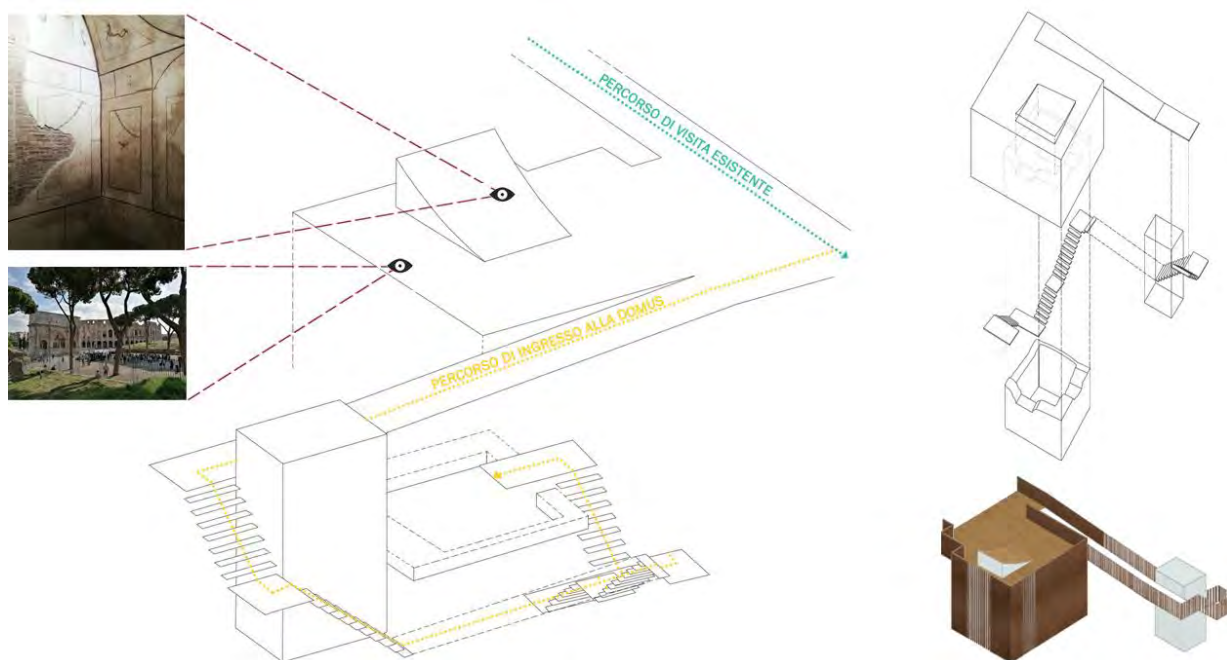
2: Prospetti esterni della domus tardoantica alle pendici nord est del Palatino

schema compositivo e le stesse decorazioni; tracce della seconda fase decorativa databile tra IV e VI sec. d.C., benché piuttosto degradate, individuano un decoro ad imitazione del marmo.

3. Il progetto architettonico: struttura di copertura e fruibilità della domus

Gli obiettivi progettuali sono stati la protezione e valorizzazione della domus e dei suoi elementi di pregio mediante il progetto di restauro e l'inserimento di una copertura che consenta la fruibilità sia della domus, grazie ad un elemento in parte trasparente che permetta a tutte le tipologie di visitatori la visione del suo interno, sia dell'area archeologica di cui esalta i valori panoramici inserendosi nel contesto come una terrazza.

La proposta progettuale intende, attraverso un inserimento innovativo, valorizzare la testimonianza storica, ma contestualmente ricompone discontinuità e contraddizioni. Si è voluto, inoltre, assicurare alle persone con ridotte capacità motorie o sensoriali la possibilità di accedere e di fruire di tutti gli spazi, pur sempre nel rispetto dell'identità dei luoghi caratterizzati da valore storico e archeologico.



3: Concept di progetto.

Nello specifico, il progetto 'innovativo' prevede l'inserimento di una struttura di copertura entro i limiti murari esistenti senza che questi ultimi siano usati come supporto strutturale ma cercando piuttosto di instaurare un rapporto armonico e compatibile tra antico e nuovo.

La copertura è stata concepita come un volume la cui pavimentazione viene rialzata in corrispondenza del crollo della volta della sala affrescata permettendone la visione dall'alto; i prospetti, pertanto, sono lavorati in modo massivo ad eccezione di quello di ingresso, lasciato aperto sia per ragioni di ventilazione (impedire l'appannamento delle superfici trasparenti) sia per evidenziare l'unico accesso all'interno della *domus*. La pelle del volume, uniforme dal parapetto alla base, si apre solo in corrispondenza delle aperture della sala poste ad est e a sud, dove diviene elemento di frangisole e parapetto aperto. Il rivestimento, poi, girando, diviene percorso di accesso alla *domus* e prende l'aspetto di una passerella. Qui la superficie

FLAVIA MARINOS



4-5: Prospetti e sezioni di progetto.

si apre formando il parapetto ad elementi puntuali e la passerella vera e propria, dove lastre piene si alternano a lastre in lamiera stirata creando un gioco di trasparenze che portano il visitatore verso l'elevatore, inserito per esigenze di accessibilità, e il cui volume è stato pensato in contrapposizione a quello della copertura.

L'ingresso, obbligato dalle preesistenze, è costituito da due rampe di scale con pianerottolo intermedio che permette la visione degli ambienti e la comprensione delle trasformazioni del complesso. Il percorso termina, quindi, con una piattaforma che sporge all'interno della sala affrescata garantendo la visione di tutti i prospetti. Dato che la sala affrescata non è accessibile direttamente a tutte le tipologie di visitatori a causa dell'ingresso obbligato tramite scale, si propone un sistema di frangisole che permetta la visione dell'ambiente a tutti. Le dimensioni dell'apertura sono state dettate dall'ampiezza del crollo e calibrate in modo da permettere la visione più completa possibile della sala. Per quanto riguarda l'orientamento, il sistema di frangisole è stato disposto in direzione nord-sud e le singole lamelle, in legno, sono orientate in modo da schermare gli affreschi dalla luce diretta del sole, garantendone sempre una buona visibilità.

La copertura, infine, è stata inclinata in modo da permettere la confluenza dell'acqua in una canaletta che la convogli in un condotto nascosto all'interno dello spazio tra il pilastro ed il suo rivestimento in COR-TEN. Gli adeguamenti architettonici, studiati per essere reversibili, si discostano dal monumento per la loro dichiarata identità contemporanea e cercano al contempo di integrarsi all'interno del sito archeologico per compatibilità materica, formale e cromatica. La struttura portante è costituita da travi (IPE 180-300-450) e pilastri (HEB 200 e 160) in acciaio e da un solaio in X-LAM. Le scale interne alla *domus* poggiano sulla struttura antica tramite piedini regolabili mentre le pareti perimetrali si posano sulla reintegrazione delle creste murarie realizzata con malta di calce e frammenti di laterizio, separata dalla materia originaria tramite uno

strato di disaccoppiamento in tessuto non tessuto. I rivestimenti prevedono l'utilizzo di acciaio COR-TEN così come la passerella e le scale, mentre la pavimentazione della copertura è in legno iroko. In conseguenza alla progettazione della copertura, per garantire la piena visibilità dell'ambiente protetto, si è poi reso necessario il progetto di illuminazione, con il posizionamento di quattro faretti a LED a luce bianca su binari collegati alle travi di sostegno della copertura. I corpi illuminanti sono inseriti all'interno di asole ricavate nel controsoffitto in PVC, che nasconde alla vista la struttura portante, e i loro vetri sono sabbiati in modo da ottenere una luce diffusa e non provocare effetti abbaglianti dovuti al riflesso della luce sulle superfici decorate.

L'angolo di diffusione della luce e l'orientamento dei faretti sono stati studiati in modo tale da avere un'illuminazione il più possibile omogenea all'interno della sala. Il progetto intende inserirsi nel contesto archeologico del Palatino seguendo un'ottica di riqualificazione dell'intero organismo urbano che fa riferimento alla concezione unitaria e alla valorizzazione del cuneo verde, determinante per l'assetto urbano nel settore sud-est, che dall'Area Archeologica Centrale arriva a comprendere il Parco dell'Appia Antica. Il fine è quello di superare la condizione di interclusione e scarsa permeabilità pubblica del Centro Archeologico Monumentale attraverso il potenziamento delle connessioni esistenti nonché la riscoperta e reinterpretazione dei tracciati storici. La domus viene reinserita, tramite il progetto, nel sistema di percorrenza principale del Palatino entrando così in una visione più ampia che prevede, tramite la riprogettazione degli accessi e dei tracciati dell'area, l'apertura di tale ambito archeologico alla città.

Conclusioni

Lo studio del complesso della Domus tardoantica sulle pendici nord est del Palatino, in relazione anche al contesto dell'Area Archeologica Centrale, ha dunque evidenziato come questa struttura nel tempo si sia modificata seguendo lo sviluppo storico e urbano della città di Roma. Il progetto vuole inserirsi come occasione di valorizzazione e tutela non solo dell'edificio in sé, tramite la possibilità della completa fruibilità dello stesso, ma anche dell'area archeologica nel suo complesso. La copertura, infatti, si collega direttamente al percorso di visita attuale reinserendo la domus nel circuito dei tracciati esistenti che permettono la connessione interna ed esterna del Palatino. Inoltre, la terrazza panoramica creata dalla copertura consente una continuità visiva dell'area archeologica con gli altri elementi della stessa e, al contempo, di apprezzare meglio i valori panoramici dell'area e il suo inserimento nell'attuale contesto urbano.

Bibliografia

- AUGENTI, A. (1996). *Il Palatino nel Medioevo: archeologia e topografia*. Roma, L'Erma di Bretschneider.
- BASSO PERESSUT, L., CALIARI, P. F. (2014). *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*. Roma, Prospettive.
- CARANDINI, A. (2012). *Atlante di Roma antica: biografia e ritratti della città*. Milano, Electa.
- COARELLI, F. (1974). *Guida archeologica di Roma*. Milano, A. Mondadori.
- DE VICO FALLANI, M. (1988). *I parchi archeologici di Roma: aggiunta a Giacomo Boni: la vicenda della flora monumentale nei documenti dall'Archivio centrale dello Stato*. Roma, Nuova Editrice Spada.
- DE VICO FALLANI, M. (1992). *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*. Roma, Newton Compton.
- HOSTETTER, E., RASMUS BRANDT, J. (2009). *Palatine East excavations*. Roma, De Luca Editori d'Arte.
- INSOLERA, I. (1983). *Archeologia e città: storia moderna dei fori di Roma*. Roma-Bari, Laterza.
- INSOLERA, I. (2003). *Roma tra le due guerre: cronache da una città che cambia*. Roma, Palombi.
- LAURENTI, M. C. (2006). *Le coperture delle aree archeologiche: museo aperto*. Roma, Gangemi.
- LUGLI, P. M. (1998). *Urbanistica di Roma: trenta planimetrie per trenta secoli di storia*. Roma, Edizioni Bardi.
- RANELLUCCI S., (1996). *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*. Pesacara, Carsa.
- SANFILIPPO, M. (1993). *Le tre città di Roma: lo sviluppo urbano dalle origini a oggi*. Roma-Bari, Laterza.
- SPOSITO, A. (2004). *Coprire l'antico*. Palermo, Dario Flaccovio Editore.

Il palinsesto architettonico come paradigma di lettura di un contesto urbano pluristratificato: dalla conoscenza all'interpretazione delle testimonianze per la valorizzazione

The architectural palimpsest as a paradigm for interpreting a multilayered urban context: from the knowledge to the interpretation of the testimonies for the enhancement

MICHELA BENENTE*, CRISTINA BOIDO*, MELANIA SEMERARO**

* Politecnico di Torino

** Mostra Archeologica di Chieri

Abstract

Il contributo indaga la città come palinsesto attraverso lo studio del Duomo di Chieri (Torino). La possibilità di lettura delle diverse fasi costruttive consente di assumerlo quale testimone dell'azione del tempo e dell'uomo. Le campagne di scavo e i restauri hanno disvelato e conservato le memorie del passato ma, il complesso manca di un progetto di valorizzazione. Il confronto disciplinare si propone di far emergere riflessioni per la definizione di progetti di valorizzazione inclusiva.

The contribution investigates the city as a palimpsest through the study of the Cathedral of Chieri (Turin). The possibility of interpreting the different construction phases allows us to assume it as a witness to the action of time and man. The excavation campaigns and restoration work have revealed and preserved the memories of the past, but the complex has not yet been enhanced. The disciplinary comparison aims to bring out reflections for the definition of inclusive enhancement projects.

Keywords

Valorizzazione, educazione al patrimonio, comunicazione inclusiva.

Enhancement, heritage education, inclusive communication.

Introduzione

Nel guardare la città come palinsesto, esito della sedimentazione dei segni dell'uomo nella storia da tramandare al futuro, si profila l'importanza che questa può assumere rispetto alla formazione delle giovani generazioni. In linea con le indicazioni fornite dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.L. 42, 2004) nel promuovere ricerche, studi ed altre attività conoscitive ma anche nel favorire la fruizione del patrimonio culturale da parte degli studenti, si ritiene che la disciplina del Restauro possa assumere in tal senso un ruolo fondamentale. Il complesso architettonico del Duomo di Chieri con le sue testimonianze archeologiche conserva e manifesta nella sua materia costitutiva le tracce del passato, tanto da poter essere definito vero e proprio palinsesto architettonico, caso studio di particolare interesse. Il Duomo, definito dagli studiosi «una delle migliori e più complete architetture religiose del linguaggio gotico piemontese, nel suo periodo più aureo» [Cavallari Murat 1969, 26], in effetti racchiude in sé, da un lato, importanti tracce di epoche precedenti, risalenti all'epoca romana e altomedievale, e, dall'altro, ricche testimonianze di stili e culture proprie dei secoli successivi. Inoltre, la lettura delle sue più importanti fasi storiche e dei suoi caratteri stilistici permette parallelamente di ricostruire lo sviluppo e l'evoluzione urbana della città dal primo impianto romano alle trasformazioni di fine Ottocento. La definizione di proposte, tese a valorizzare tale

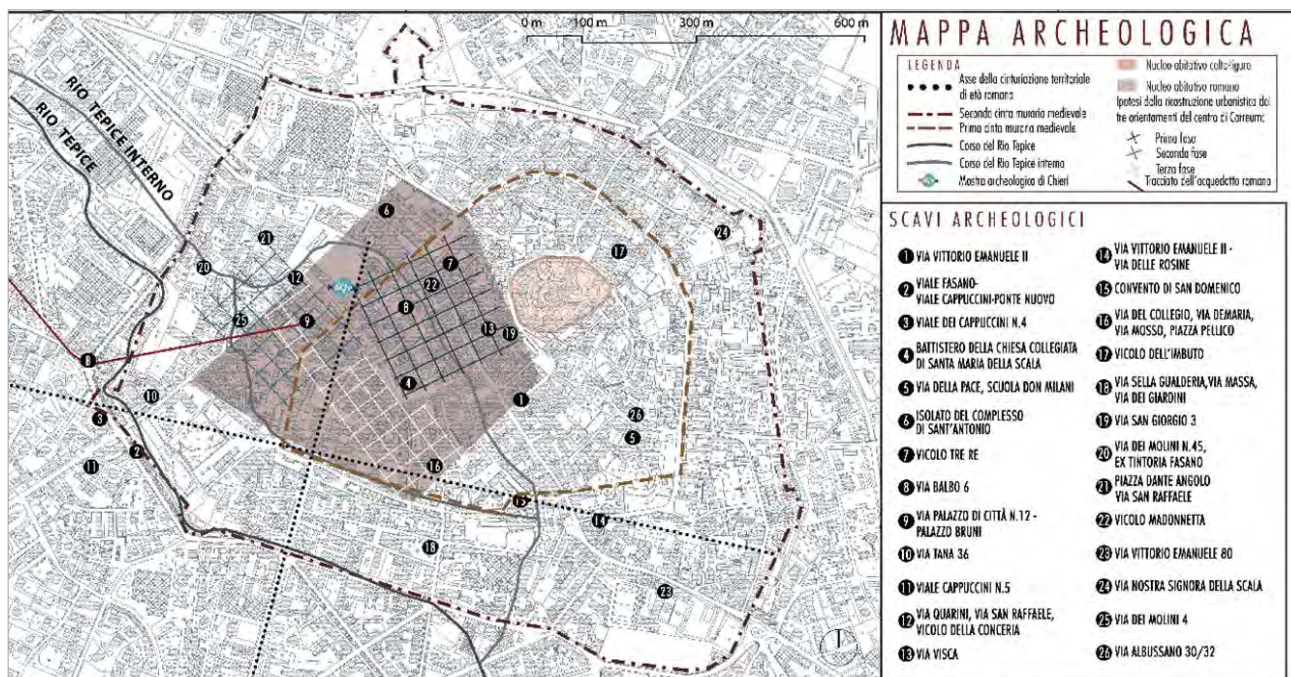
ricchezza di significati e testimonianze, si è posta quale obiettivo prioritario l'educazione al patrimonio. Quest'ultima «si configura come un sistema dinamico di processi orientati a incrementare saperi, creatività e consapevolezza dei ruoli di individui e comunità in rapporto all'eredità culturale, alla sua valorizzazione, tutela e trasmissione» [Borgia, Di Berardo, Occorsio 2019, 1]. I progetti, frutto di forme di mediazione e di un approccio inclusivo, trovano nel confronto disciplinare tra restauro, rappresentazione e archeologia un fertile terreno di confronto e arricchimento.

1. La città e il complesso del Duomo

L'isolato occupato dal Duomo è localizzato in un settore nevralgico dell'impianto urbano della città romana di *Carreum Potentia*, che occupava l'area pianeggiante a sud-ovest della collina probabilmente fino a via San Pietro, che rispetta l'orientamento della centuriazione le cui tracce fossili sono ancora osservabili nelle campagne [Zanda 1994, 43; Gabucci 2010].

L'*insula* era, invece, esterna rispetto all'abitato celto-ligure (IV-II secolo a.C.), tradizionalmente localizzato sulla collina di San Giorgio, ma di cui sono stati messi in luce resti solo alle sue pendici, nell'area estesa tra i vicoli che si raccordano con il settore pianeggiante e via Palazzo di Città [Zanda, Pantò, Sciavolino 1993; Gambari, Pantò, Zanda 1999]. Il contesto topografico in esame è nodale anche per la comprensione dell'evoluzione delle scelte insediative tra l'età romana, l'altomedioevo e il bassomedioevo, quando le fonti documentarie segnalano un trasferimento, almeno parziale, dell'abitato con l'occupazione della *rocha* S. *Georgi* e la costituzione della cosiddetta Chiocciola. Se, infatti con gli inizi del VII secolo si era registrato lo stanziamento di nuclei allogeni longobardi, con l'anno Mille l'abitato passò sotto il controllo del vescovo Landolfo di Torino. Questi, nel 1037 oltre a fortificare il castello, la torre e le mura, volle costruire una chiesa elevandola a Collegiata e dedicandola a Santa Maria della Scala. Quasi nulla ci testimonia quale fosse l'assetto di questo primo edificio in stile romanico: solo una parte della cripta a pianta semicircolare, preservata al di sotto dell'attuale presbiterio, e il battistero, oggi annesso all'attuale complesso architettonico, costituiscono tracce indiscusse dell'impianto romanico. Certo è che il borgo, su cui sorgeva la costruzione, aveva già acquisito in quegli anni una certa importanza e i suoi abitanti, sfruttando uno dei rami della Via Francigena, avevano iniziato a commerciare Oltralpe.

È tuttavia con il Quattrocento che Chieri raggiunse il suo massimo splendore. La città, che già nel 1212 era stata riconosciuta libero Comune dall'Imperatore, a partire dal XV secolo ebbe un fiorente periodo di sviluppo economico e urbanistico, dovuto alla sua posizione geografica. Sottomessa al "protettorato" di Casa di Savoia, riuscì a godere di un'autonomia pressoché totale e i suoi abitanti, diventati principalmente mercanti-banchieri, iniziarono a finanziare, grazie ai proventi dei ricchi commerci con le Fiandre e con la Francia, la trasformazione della città. Nacquero in questo periodo lussuosi palazzi, simbolo del potere economico dei commercianti chieresi, e grandi edifici religiosi, che ancor oggi caratterizzano l'impianto urbano. Per volontà dei canonici, del Comune, del duca Amedeo VIII, primo Duca di Savoia, e delle principali famiglie chieresi, venne riedificata, tra il 1405 e il 1436, Santa Maria della Scala. Già a partire dal XVI secolo la città perse l'autonomia che aveva mantenuto per molti decenni: guerre, invasioni, carestie, difficoltà economiche, povertà indebolirono il tessuto sociale chierese e il Comune dovette entrare a far parte degli Stati Sabaudi di Emanuele Filiberto. Anche la fabbrica del Duomo subì un forte rallentamento nel rinnovo dei suoi caratteri architettonici. Durante questo periodo vennero realizzati soltanto piccoli lavori di ampliamento nella parte absidale e nel 1634 fu eretta una prima modesta cappella in onore della Madonna



1: Mappa delle attestazioni archeologiche a Chieri.

delle Grazie, voto solenne in segno di riconoscenza per la liberazione della peste del 1630. Ancora nella seconda metà del Seicento l'economia chierese fatica a decollare. Solo successivamente, con la crescita dell'imprenditoria tessile e in particolare con lo sviluppo della lavorazione del fustagno, iniziarono i primi segnali di rilancio economico, che portarono la città a diventare una delle capitali del tessile italiano.

L'incremento delle attività produttive produsse importanti trasformazioni del tessuto urbano ed edilizio e Chieri per tutto il XVIII secolo divenne un unico grande cantiere, non per opera della Corte ducale, ma per iniziativa delle Confraternite, degli Ordini religiosi, delle Opere Pie attive sul territorio. Numerosi furono i grandi architetti impegnati nella riprogettazione della città: Filippo Juvarra, Mario Ludovico Quarini, Bernardo Antonio Vittore. Proprio a quest'ultimo fu affidato il compito di ricostruire tra il 1758 e il 1771 la cappella della Madonna delle Grazie, una delle più importanti testimonianze storico-artistiche del barocco piemontese.

Con l'Ottocento la città, in continua crescita grazie all'incremento nell'industria tessile, si modernizza e si amplia soprattutto nella parte meridionale dopo l'abbattimento delle porte urbane. Gli ultimi importanti interventi di fine Ottocento al complesso del Duomo sotto la direzione di Edoardo Arborio Mella vennero intrapresi per «restituire omogeneità stilistica» all'intero manufatto. Seguendo il gusto e la prassi tipica dell'epoca con i restauri avviati tra il 1875 e il 1880 venne eliminato l'intero apparato decorativo del XVII-XVIII secolo e vennero effettuati impegnative opere di restituzione stilistica.

2. Il complesso del Duomo: i resti ipogei per la ricostruzione del contesto antico da *Carreum* a *Cario*

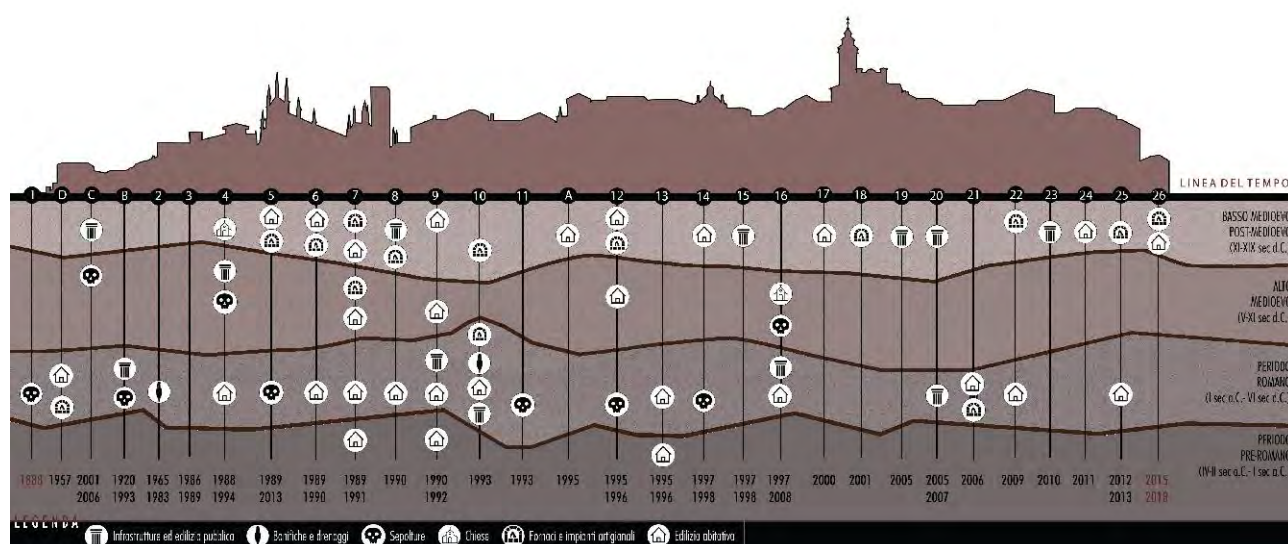
La percezione della centralità del settore è suggerita dal precoce interesse per il complesso ravvisabile negli studi che, seppur di carattere antiquario, si succedettero fin dal XVI secolo. L'erronea interpretazione del testo di una epigrafe riferibile in realtà alla presenza di un collegio di seviri augustali minervali aveva suggestionato gli eruditi locali sulla possibilità che l'edificio

cristiano fosse stato costruito sui resti di un tempio dedicato a Minerva. Le strutture della cripta erano state variamente interpretate come resti del tempio romano o di un edificio sacro paleocristiano. L'esigenza di definire le fasi più antiche del complesso si concretizzò purtroppo nell'esecuzione di una serie di sterri all'interno del Battistero nel 1965. Campagne archeologiche di carattere scientifico saranno condotte solo tra il 1988 e il 1993 ad opera della Soprintendenza Archeologica del Piemonte [Pantò 1994] nell'ambito dei lavori di restauro finalizzati anche alla fruizione del locale ipogeo del Battistero.

Lo studio delle analisi conoscitive desunte dalle attività di scavo nell'area sottostante il complesso e nei settori limitrofi ha permesso di operare una suddivisione in cinque macrofasi assunte a riferimento per le attività in progetto. Le macrofasi comprendono una prima fase relativa a consistenza in elevato del complesso architettonico mentre le successive quattro fanno riferimento alle sequenze di scavo e restituiscono la situazione della stratificazione ipogea dallo strato più recente a quello più antico.

2.1 Impianto attuale del complesso

L'esistenza di un battistero preromanico sembra suggerita da una muratura in ciottoli legati a malta, tagliata da una delle nicchie dell'impianto landolfiano. Quest'ultimo, databile nella prima metà del X secolo, presenta una pianta ottagonale con nicchie curvilinee e rettilinee alternate e abside orientata. Il modello, derivante dalle terme romane, venne riproposto in età romanica. Il tipo chierese si contraddistingue per la fondazione in tecnica mista (laterizi/ciottoli) e per il reimpiego dei laterizi romani con tessitura a spina-pesce. La pavimentazione era costituita da manubriati, per lo più disposti con l'incavo sulla faccia superiore. Il sensibile uso di laterizi di reimpiego indica che gli edifici antichi venissero ancora spoliati e sfruttati come fonte di materiale costruttivo, contribuendo alla definitiva disgregazione del tessuto edilizio romano. Il fonte, parzialmente interrato, era corredato da un pozzo di raccolta delle acque, funzionale al rito dell'immersione e per infusione.



2: Sezione stratigrafica idealizzata delle attestazioni archeologiche di Chieri.

2.2 Necropoli paleocristiana

L'isolato doveva aver visto l'impianto di un edificio di culto paleocristiano - forse per azione di un benefattore privato - segnalato in negativo da un vasto cimitero in uso tra il V e l'VIII secolo [Pantò 2010]. L'ingresso delle sepolture *in urbe* rappresenta il segnale più evidente delle profonde trasformazioni culturali in atto tra il tardoantico e l'altomedioevo, che si riverberano su una nuova pianificazione del tessuto urbano, il cui baricentro è costituito ormai dagli edifici sacri cristiani.

2.3 Edificio tardoantico

Tra il IV e il V secolo si era assistito a una riconversione delle strutture residenziali di età imperiale con la creazione di un edificio a sviluppo assiale suddiviso in lunghe navate, che sfrutta parte delle murature di una precedente *domus*, parzialmente abbandonata verso la fine del II secolo a seguito di eventi alluvionali. Pur non potendo escludere una funzione commerciale (*horrea*), l'edificio potrebbe essere stato parte di una più ampia villa, proprietà di un ricco possidente, le cui capacità finanziarie sarebbero suggerite anche dalla sensibile presenza di ceramica di prestigio frutto di commerci ad ampio raggio.

2.4 Edificio romano imperiale

L'edificio primoimperiale rientra nella casistica delle case a peristilio. A una certa povertà costruttiva fa da contraltare la ricercatezza della decorazione parietale; forse ascrivibili a questa fase sono anche i resti individuati in giacitura secondaria di un cocciopesto con inserimento di tessere in pasta vitrea blu. L'orientamento è lievemente variato rispetto a quello della fase più antica, a costituire una sorta di rettifica rispetto all'andamento delle strutture abitative indagate ai piedi della collina, distinguendosi invece nettamente da quello degli isolati messi in luce presso l'Ospedale. Qui si è, infatti, individuato un quartiere edificato nel I secolo d.C. in stretta relazione con una strada che fungeva da asse generatore, forse attraversamento urbano della *Via Fulvia*, che collegava *Augusta Taurinorum* (Torino) con *Dertona* (Tortona).

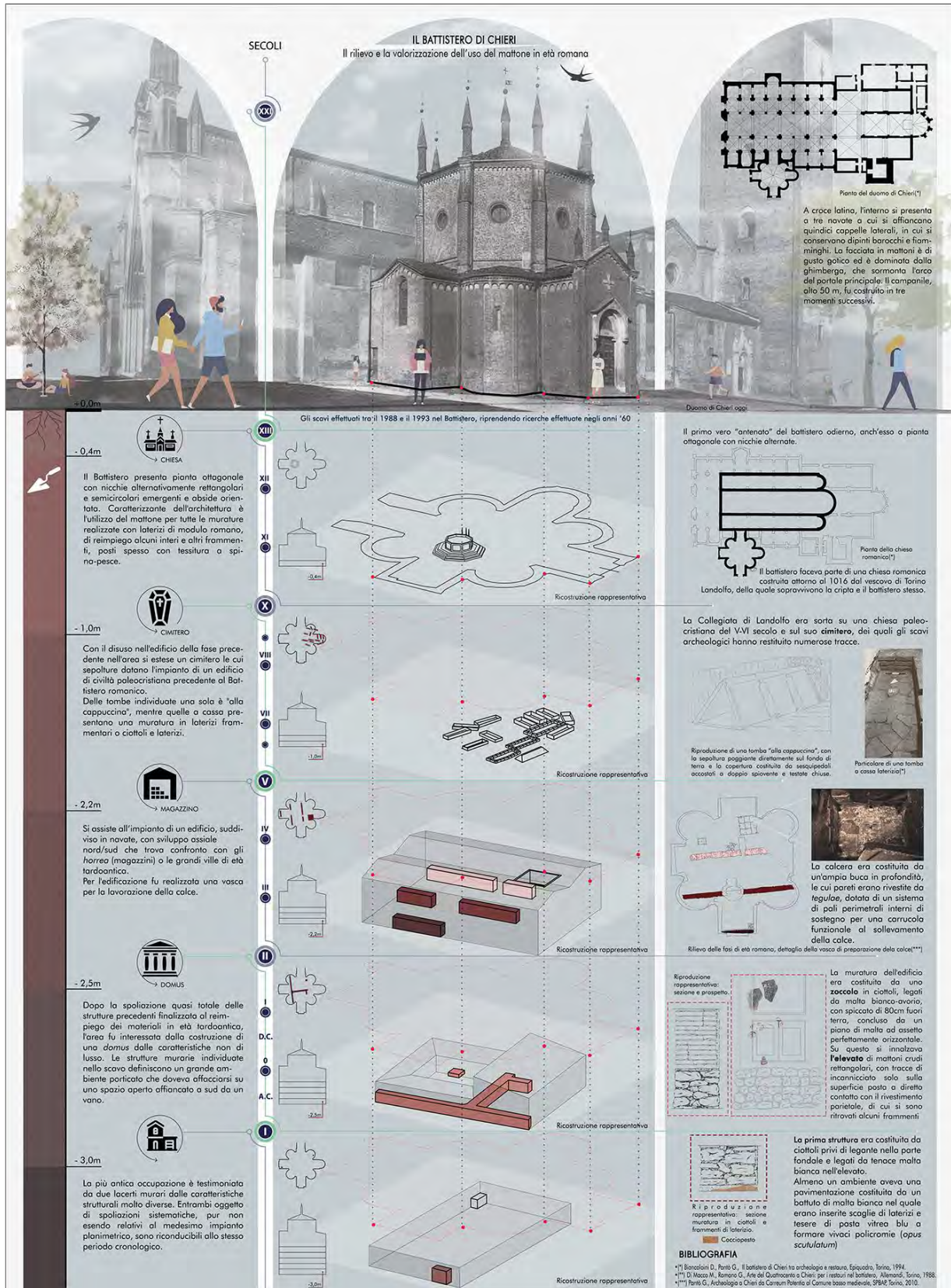
2.5 Edificio tardorepubblicano/augusteo

Scarse sono le informazioni sull'inizio della frequentazione dell'isolato del Duomo, segnalate da ridotti lacerti murari in ciottoli e pavimentazioni in argilla pressata. La differente tecnica costruttiva dei muri potrebbe suggerire l'appartenenza a due differenti edifici inquadrabili agli inizi dell'età imperiale. Le murature presentano, inoltre, un orientamento diverso rispetto a quello degli edifici delle fasi successive. L'anomala presenza a *Carreum* di diversi orientamenti e l'impossibilità di riconoscere una puntuale pianificazione per isolati regolari sembrano ascrivibili non tanto a fasi costruttive differenti quanto alla geomorfologia collinare e, forse, alla presenza, in alcuni casi, di preesistenze legate all'insediamento indigeno [Zanda 2007, 155].

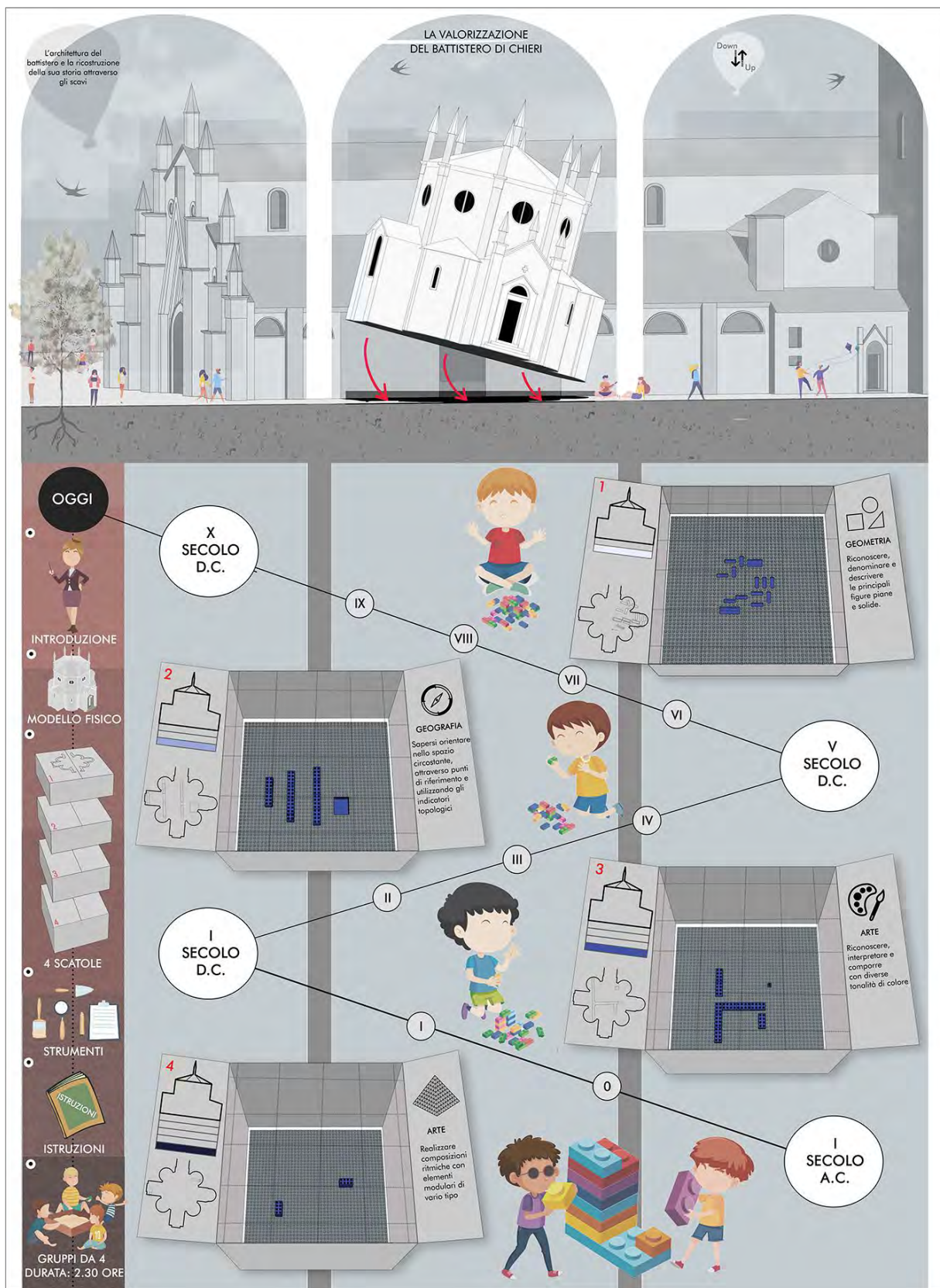
3. Le attività di educazione al Patrimonio

La definizione delle proposte di valorizzazione muove dalle Raccomandazioni emendate dal Consiglio d'Europa in tema di patrimonio culturale e, in particolare, rispetto alla necessità di adottare «misure idonee per sviluppare attività di educazione al patrimonio e promuovere tra i giovani la consapevolezza del valore dell'eredità culturale» [Recommendation No. R (98)5]. Centrale risulta la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, detta di Faro (2005). Il dialogo con gli attori locali e con la Soprintendenza ha evidenziato l'esigenza di formulare proposte che soddisfacessero l'esigenza di integrare i progetti nella didattica scolastica. Risulta dunque, evidente la necessità di educare i giovani cittadini al patrimonio culturale, attraverso l'accessibilità e la partecipazione.

MICHELA BENENTE, CRISTINA BOIDO, MELANIA SEMERARO



3: Sequenza stratifica delle indagini del battistero con ricostruzioni rappresentative.



4: Progetto didattico di valorizzazione delle testimonianze attraverso i cassetti di scavo.

L'accessibilità ai beni culturali, diritto essenziale del cittadino, viene intesa come caratteristica fisica ma anche socio-economica, sensoriale e cognitiva. Il progetto ha focalizzato l'attenzione sul complesso del Duomo e si è concentrato su forme di narrazioni non convenzionali e sulla realizzazione di strumenti di narrazione inclusivi. Risulta particolarmente significativo illustrare quanto progettato relativamente alle fasi più antiche del complesso che, seppure pertinenti ai programmi didattici, presentano particolare complessità di comprensione essendo 'invisibili'. Frutto di plurime campagne di scavo, i resti ipogei offrono l'opportunità di esplicitare numerose tematiche, dalle figure professionali coinvolte nel cantiere di scavo e di restauro alle attività realizzate per la scoperta, la conoscenza e la conservazione, ma anche le importanti relazioni con il contesto storico, culturale, politico e geografico di riferimento.

La scelta adottata si profila come un laboratorio di archeologia sperimentale che prevede una attività di simulazione dello scavo archeologico all'interno di contenitori sovrapponibili. Quest'ultimi fungono da veri e propri 'cassetti' della memoria che consentono di entrare all'interno della storia per rendere visibile quanto ormai è invisibile della città. Tale attività viene declinata in due modalità di analisi e lettura grazie a cui è possibile esplicitare, anche in un contesto apparentemente scarno di testimonianze, il valore storico e culturale di cui i reperti sono portatori oltre che l'esistenza di connessioni culturali e sociali con il territorio storico di pertinenza.

La prima prevede la vera e propria simulazione di scavo e in ogni cassetto, oltre al materiale di riempimento utile a identificare le fasi, sono state inserite delle riproduzioni di reperti antichi interi e frammentari distribuiti così da ricreare la sequenza stratigrafica di Chieri, di cui ogni cassetto costituisce una macrofase. La partecipazione alle attività è supportata dalla predisposizione di un libretto di accompagnamento all'attività che illustra gli strumenti del 'mestiere' e le varie figure che operano all'interno degli scavi archeologici (il direttore di scavo, l'archeologo, il fotografo, il topografo, il disegnatore). I reperti in stato frammentario ritrovati possono essere ricostruiti con attività restauro e vengono ricondotti al contesto architettonico e ambientale di riferimento. La seconda utilizza i 'Lego' per ricostruire alcuni edifici caratteristici della città romana, partendo da quanto individuato durante le indagini nel Battistero. Il prototipo ha visto la costruzione di una domus, corredata da un libretto, che non costituisce un mero manuale di istruzioni, ma fornisce numerosi approfondimenti archeologici, storici, artistici e architettonici per aiutare i bambini nell'apprendimento tramite l'attività ludica. In ogni cassetto viene inserita una plancia già predisposta dei 'bricks' che restituiscono in scala i profili delle murature identificate per ogni fase di vita del complesso. Nel terreno di riempimento sono distribuiti i mattoncini in giacitura secondaria, ma che ricollocati sulla plancia permetteranno una parziale anastilosi delle strutture. A parte vengono forniti invece i 'bricks' che consentiranno di effettuare la ricostruzione dell'edificio.



5: Libretto d'istruzione per l'attività didattica.

Conclusioni

Il progetto, predisposto con la collaborazione degli studenti dell'Atelier *Compatibilità e sostenibilità del restauro architettonico* del corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile del Politecnico di Torino nell'A.A. 2018-2019 (figg. 1-2-3-4), è stato oggetto di sperimentazioni ed è in fase di realizzazione. L'attività che, si inquadra in un ampio ventaglio di proposte didattiche inclusive, risulta particolarmente significativa per illustrare attraverso una lettura diacronica le trasformazioni urbane nel corso dei secoli. Al contempo, l'opportunità di condurre una lettura sincronica per ciascuna fase permette di approfondire molteplici elementi e aspetti tra loro coevi. L'utilizzo di un linguaggio mediato in funzione delle competenze dei profili di utenza rende i contenuti fruibili e inclusivi. Il progetto pone infatti in essere azioni che, in linea con quanto indicato dalla Convenzione di Faro, si pongono quale obiettivo «migliorare l'accesso al patrimonio culturale, in particolare per i giovani e le persone svantaggiate, al fine di aumentare la consapevolezza sul suo valore, sulla necessità di conservarlo e preservarlo» così da trasmetterlo alle generazioni future.

Bibliografia

- BIANCOLINI, D. (1994). *Restauri antichi e recenti nel Battistero*, in *Il battistero di Chieri tra archeologia e restauro*, a cura di D. Biancolini, G. Pantò, in «I giornali di restauro», n. 3, pp. 21-33.
- BORGIA, E., DI BERARDO, M., OCCORSIO, S. (2019). *Note per l'educazione al patrimonio culturale*, Roma, Direzione Generale Educazione e Ricerca, p. 24.
- CAVALLARI MURAT, A. (1969). *Antologia monumentale di Chieri*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino.
- GABUCCI, A. (2010). *Carreum Potentia. Nascita e declino di una città romana*, in *Archeologia a Chieri. Da Carreum Potentia al comune bassomedievale*, a cura di G. Pantò, Torino, Mariogros Industrie Grafiche, pp. 26-30.
- GAMBARI, F.M., PANTÒ, G., ZANDA, E. (1999). *Via Visca. Resti di strutture abitative dal IV sec. a.C. al bassomedioevo*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 16, pp. 251-252.
- MORGANTINI, F. (1988). *Edoardo Arborio Mella Restauratore (1808-1884)*, Milano, Franco Angeli.
- Nuova luce alla Madonna delle Grazie* (2010), La Compagnia della Chiocciola Onlus.
- PANTÒ, G. (1994). *Venti anni di interrogativi sulle testimonianze archeologiche del Battistero*, in *Il battistero di Chieri tra archeologia e restauro*, a cura di D. Biancolini, G. Pantò, in «I giornali di restauro», n. 3, pp. 49-77.
- PANTÒ, G. (2010). *Chieri nell'alto medioevo: un insediamento di genti germaniche*, in Pantò G., *Archeologia a Chieri. Da Carreum Potentia al comune bassomedievale*, Torino, Mariogros Industrie Grafiche, pp. 67-81.
- TOSCO, C. (1997). *Architettura e scultura landolfiana*, in *Il rifugio del vescovo. Testona e Moncalieri nella diocesi medievale di Torino* a cura di Casiraghi G., Scriptorium, Torino.
- VANETTI, G. (2000) *Chieri. Dieci itinerari tra Romanico e Liberty: gli itinerari, le visite, l'urbanistica, l'arte*, Chieri, Edizioni Corriere.
- ZANDA, E., PANTÒ, G., SCIAVOLINO, I. (1993). *Chieri, vicolo Tre Re. Strutture romane e medievali*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 11, pp. 279-282.
- ZANDA, E. (1994). *Lo sviluppo della città romana*, in Biancolini, D., Pantò, G. *Il battistero di Chieri tra archeologia e restauro*, in «I giornali di restauro», n. 3, pp. 38-47.
- ZANDA, E. (2007). *Dertona, Forum Fulvii, Hasta, Carreum Potentia: nuovi dati sui centri urbani lungo la Via Fulvia*, in BRECCIAROLI TABORELLI, L. *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II secolo a.C. - I secolo d.C.)*. Atti delle Giornate di Studio, Torino, 4-6 maggio 2006, Firenze, pp. 155-161.

Camminando sul passato: identificazione delle stratificazioni storiche e annotazioni critiche dal cantiere di restauro della pavimentazione del santuario di Maria Santissima di Gulfi a Chiaramonte Gulfi in Sicilia

Walking on the past: identification of the historical stratifications and some critical notes concerning the restoration of the pavement of the Santuario di Maria Santissima di Gulfi in Chiaramonte Gulfi, Sicily

GIOVANNI GATTO, GASPARE MASSIMO VENTIMIGLIA

Università di Palermo

Abstract

Il contributo ripercorrere le attività conoscitive preliminari e le fasi del restauro della pavimentazione del santuario di Maria SS. di Gulfi, a Chiaramonte Gulfi (Sicilia). Il cantiere si apre alla conoscenza attraverso l'esplorazione stratigrafica in divenire ed emerge il palinsesto di segni, tracce ed elementi architettonici di un'articolata vicenda edificatoria. La trattazione pone in evidenza le questioni inerenti alla rimodulazione critica della pavimentazione ed alla sensibilità filologica di alcune scelte d'intervento.

The paper retraces the preliminary cognitive activities and the phases of the restoration site of the church pavement in the Santuario di Maria SS. di Gulfi, in Chiaramonte Gulfi (Sicily). The restoration site was based on knowledge through the study of stratifications and the palimpsest of signs, traces and architectural elements of a complex building history emerged. This contribution highlights the issues inherent in the critical remodulation of the flooring and the philological sensitivity of some intervention choices.

Keywords

Sicilia, Chiaramonte Gulfi, Santuario di Maria SS di Gulfi, restauro, pavimentazione.

Sicily, Chiaramonte Gulfi, Santuario di Maria SS di Gulfi, restoration, church pavement.

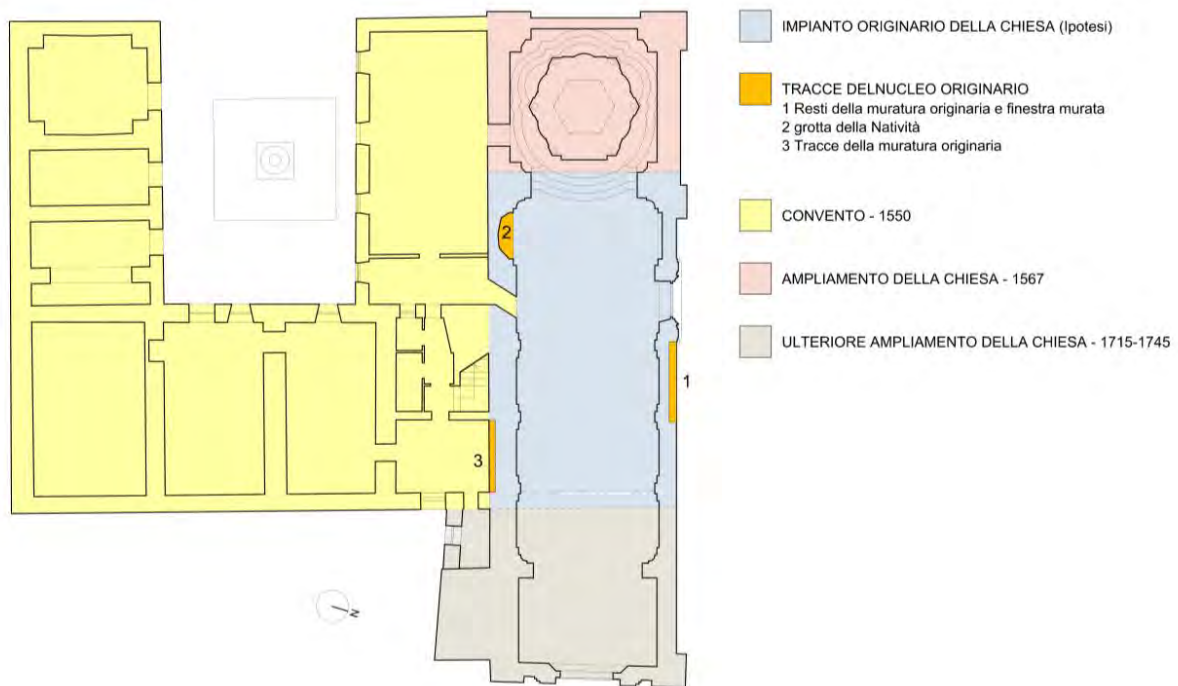
Introduzione

Il contributo offre una ricapitolazione critica delle attività conoscitive preliminari e delle fasi salienti del cantiere di restauro della pavimentazione del presbiterio e dell'aula liturgica del Santuario di Maria SS. di Gulfi a Chiaramonte Gulfi, in Sicilia. Rimossa la pavimentazione in lastre di marmo botticino collocata nel 1963, il cantiere si è schiuso alla conoscenza attraverso l'indagine ed è emerso il variegato palinsesto di segni e strati materici, tracce e frammenti di una storia in parte dimenticata. Le delicate operazioni di scavo lasciano emergere i resti dell'ammattionato d'inizio Novecento, delle basole di pietra pece e calcarea della preesistente pavimentazione ed un tratto della fondazione del nucleo medievale, demolito nel corso del XVIII secolo. S'intende richiamare le ragioni che hanno condotto alla 'rimodulazione critica' della nuova pavimentazione ed evidenziare la componente filologica di alcune scelte d'intervento.

1. Il santuario di Maria Santissima di Gulfi

Il santuario dedicato a Maria SS. di Gulfi sorge nei pressi dell'area in cui era insediata la colonia greca di *Akrillai*, fondata dai Siracusani nel VII secolo a.C. La città venne definitivamente

distrutta dagli Arabi nell'827 d.C. Poco distante fu edificato il nuovo centro, nel luogo in cui oggi sorge il santuario, con il nome di Gulfi. È stato ipotizzato che il nucleo originario della fabbrica architettonica fosse già sorto tra il IV e il V secolo e che fosse dedicato a Santa Maria la Vetere. Nel 1299, durante i Vespri Siciliani (1282 - 1302), l'esercito angioino guidato da Ruggiero di Lauria invase Gulfi e la rase al suolo; si ritiene però che la chiesa di S. Maria La Vetere sia sopravvissuta alla distruzione [Melfi 1930, 5]. Manfredi I Chiaramonte, divenuto conte di Modica nel 1296 per volontà del re Federico III, decise di spostare i sopravvissuti nella più sicura altura non distante dall'originario sito ed ivi innalzò il castello e edificò le prime case; la città assunse in nome del suo fondatore, divenendo Chiaramonte.



1: Evoluzione del complesso architettonico.

Si tramanda che Gregorio Magno, non ancora divenuto pontefice, nel 576 d.C. abbia visitato la chiesa di S. Maria la Vetere e si sia inginocchiato in preghiera di fronte all'altare della Natività, la cui pietra è ancora oggi custodita all'interno della chiesa [Nicosia 1882, 57- 58]. Dell'originaria fabbrica, all'interno della chiesa si identificano un portale a sesto acuto con un brano murario di conci squadrati nella parete nord, un tratto della muratura lungo la parete sud e la cosiddetta «grotta della natività», incastonate nella muratura perimetrale a sud (fig. 1). In corrispondenza della chiave dell'arco, il portale riporta l'incisione «*Steva (nus) de Lucia misit h (an) c clave (m) in hac porta*», ovvero, secondo la traduzione di Aldo Messina «Stefano de Lucia pose questa chiave in questa porta» [Messina 2000, 175]. Nel 1550 Girolamo Bonamia, vescovo di Siracusa, proclamò Maria SS. di Gulfi patrona della città di Chiaramonte. Nello stesso anno venne edificato un convento attiguo alla chiesa, affidato ai padri cappuccini sino al 1590 [Ragusa 1962, 21]. Nel 1567 (la data si ritrova in un dipinto posto nell'area absidale) la chiesa fu ampliata di circa sette metri verso ovest e si realizzò una cupola ottagonale rivestita di maioliche bianche, azzurre e nere. Dal 1611 al 1779, il convento fu affidato ai padri eremitani riformati di S. Agostino e successivamente ai padri mercedari. Il terremoto che colpì il Val di Noto nel 1693 danneggiò

alcune parti della chiesa e del convento, in seguito riparate con interventi di restauro e ricostruzione.

Durante il XVIII secolo, su iniziativa del padre gesuita Antonio Finocchio (1667-1745) che ottenne donazioni per 3500 ducati d'oro, la chiesa venne ampliata verso est di ulteriori sette metri circa, con la realizzazione della cantoria e del campanile, sino a pervenire alla configurazione attuale. Un tratto della fondazione della fabbrica originaria è emerso durante l'esecuzione degli interventi all'interno dell'aula liturgica.

Tra il 1715 ed il 1745 furono realizzati la facciata ed il campanile su progetto di Fra Ginepro da Siracusa, già predisposto dal 1695. Nel 1715 il mastro Giuseppe Guastella realizzò il prospetto, mentre il 12 luglio 1745 il mastro Giuseppe Sciacco completò il campanile. La chiesa venne consacrata nel 1752. Risale a questo periodo il *Lexicon topographicum siculum* dell'abate Vito Amico, il quale descrive il sito come una chiesa assai illustre per la frequenza di miracoli e di popolo «*Prestat diva Maria templum cognomento Veteris per eam. Regionem satis illustra*». Nell'abside a ovest venne esposta la scultura marmorea di Maria SS di Gulfi. Nella prima metà del Settecento l'artista chiaramontano Benedetto Cultraro realizzava un baldacchino con colonne tortili lignee e basamento in pietra a impianto esagonale (al cui interno è ancora oggi esposta la Madonna di Gulfi); il vasto baldacchino venne ad occupare l'intera area absidale, nella porzione corrispondente all'ampliamento del 1567.

Nel 1857 le nobili Giulia Scamacca e Marianna Cultrera finanziarono la demolizione del soffitto ligneo costituito da un tavolato piano, la realizzazione di una volta a botte e la decorazione dell'aula con pitture e stucchi ultimando i lavori nel 1911 [Nicosia 1882, 213]. Nel 1921 sono, in ultimo, concluse le opere di finitura interna, caratterizzate dalle estese dorature in oro zecchino volute dal barone Corrado Melfi. Tra il 1963 ed il 1974 si realizzano alcuni interventi: l'ampliamento della sacrestia, la creazione di una sala attigua e la posa in opera della pavimentazione di marmo botticino (eseguita dalla ditta Pulichino di Comiso). In questa fase sono anche demoliti due altari laterali lungo l'aula. Nel 2004 si esegue il restauro dell'intera fabbrica e, durante le attività di cantiere, nella sacrestia sono ritrovati i resti di una pavimentazione in mattonelle di maiolica di Caltagirone e pietra pece, disposte a formare una figura romboidale.

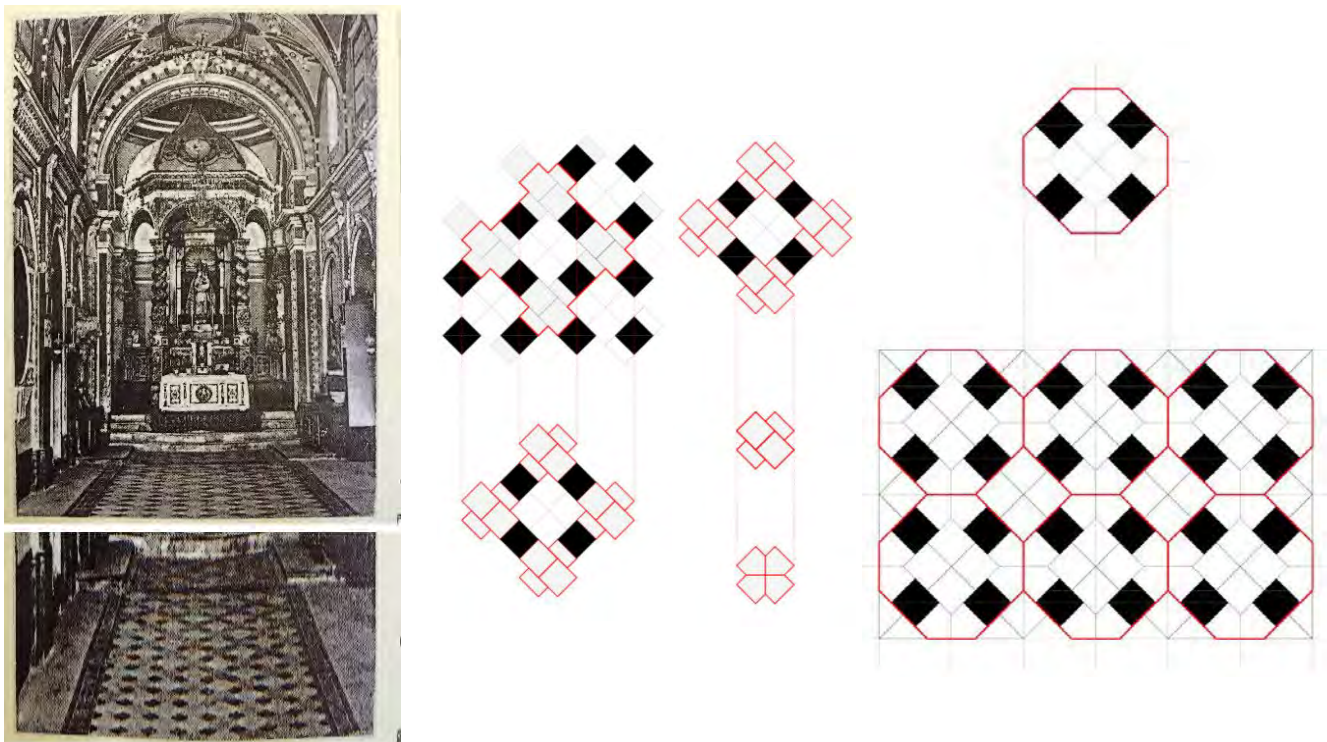
2. La conoscenza preliminare

Le opere attuate nella pavimentazione del santuario sono state svolte in due fasi: nel 2017 si eseguono gli interventi nel presbiterio e nell'area absidale, oltre alle disposizioni per l'adeguamento liturgico, mentre nella seconda fase, svolta nel 2020, si opera nell'aula liturgica. Il primo intervento ha interessato il basamento del baldacchino a sagoma esagonale realizzato da Benedetto Cultraro. Prima del restauro, esso presentava due diversi tipi di finitura: da una parte si potevano osservare i gradini curvilinei in pietra (con estese forme di degrado), mentre la porzione rimanente mostrava un volume di riempimento rifinito con cementine esagonali dai toni neri, beige e bordeaux. Due gradini risultavano annullati e circa la metà del basamento esagonale era stato occultato; quest'ultimo era raccordato all'aula tramite un'altra serie di gradini in marmo di Carrara e il rialzo del presbiterio rispetto all'aula liturgica avveniva tramite una pedana in legno. Ne risultava un coacervo di materiali disposti nel corso di vari interventi [Gatto 2020, 1677-1678].

Della pavimentazione dell'aula posta in opera nel 1963, rimossa durante i lavori di restauro del 2020, sono conservati i preventivi e i certificati di pagamento: era costituita da lastre di botticino con inserti di marmo rosso (che i documenti di pagamento indicano con la denominazione di marmo 'rosso Montecitorio'). Dall'esame dei documenti presenti nell'archivio rettoriale si evince

che era previsto anche un limitato scavo, la realizzazione di un vespaio di pietrame e di un massetto di calcestruzzo; la zoccolatura indicata nei preventivi invece non venne eseguita, preferendo un lambris con lastre di marmo rosso¹.

La preesistente pavimentazione, rimossa nel 1963, era costituita da elementi di tre colori ed il suo ordito risultava interpretabile in una foto non datata presente nell'archivio parrocchiale (fig. 2). Inoltre, nel corso dei saggi eseguiti nell'aula al fine di valutare lo strato sottostante le lastre di marmo sono stati ritrovati alcuni frammenti di pietra calcarea e di pietra pece, conducendo all'ipotesi che potesse trattarsi dei resti dei materiali della più antica pavimentazione rappresentata nella foto. A proposito della 'pietra pece', bisogna ricordare che è un calcare tenero cavato nel territorio di Ragusa, impregnato di bitume in una quantità variabile dal 4 al 10%. Per secoli, questo materiale locale è stato utilizzato come pietra da taglio, oltre che per ornare e pavimentare, e può assumere gradazioni cangianti dal marrone al nero che si attenuano spontaneamente nel tempo per effetto dell'ossidazione.



2: A sinistra, fotografia priva di datazione della pavimentazione e suo ingrandimento (Archivio della Rettoria di Maria SS. Di Gulfi); 3: Studio dell'orditura della pavimentazione e definizione del nuovo ammattonato (a destra).

3. Temi e questioni operative del cantiere di restauro

Le linee guida per la rimodulazione critica dell'impiantito interno sono definite a partire dall'analisi di una foto storica non datata (fig. 2), ritrovata in archivio, che mostra la navata del santuario con la preesistente pavimentazione². Per una migliore visualizzazione ed interpretazione, l'immagine è stata digitalizzata e processata al fine di mostrare le fattezze della pavimentazione, costituita da elementi di vari colori (elementi quadrati neri ed altri di due tonalità).

¹ Chiaramonte Gulfi, Archivio della Rettoria di Maria SS. Di Gulfi, f.lo Pavimentazione 1963.

² Chiaramonte Gulfi, Archivio della Rettoria di Maria SS. Di Gulfi, f.lo Foto storiche.

Le tonalità più scure si associavano ipoteticamente all'impiego della pietra pece, mentre le tonalità chiare sono state ricondotte alla pietra calcarea, com'era possibile desumere anche dai resti evidenziati nel corso dei sondaggi. Tali ritrovamenti, tuttavia, non hanno consentito di dedurre quale fosse il materiale che costituiva gli elementi di tono intermedio, né d'avere certezze sui due materiali emersi in fase d'indagine. In generale, nell'area iblea, è frequente l'accostamento di pietra calcarea, pietra pece e inserti di maiolica colorata, mentre tra la fine del XIX secolo e i primi del Novecento si diffonde l'uso delle cementine policrome, composte da cemento portland, polveri o graniglia di marmo ed altri pigmenti minerali.

Valutando la foto d'archivio, inoltre, a margine della pavimentazione si avvertiva la presenza una doppia cornice di colore scuro che, per analogia, sembrava essere in pietra pece; il lambris laterale era presumibilmente di pietra o con trattamento a finto marmo di colore nero con venature, similmente all'area absidale.

Le ipotesi sullo schema e la costituzione della più antica pavimentazione hanno permesso di discernere gli elementi che la costituivano secondo uno schema che appariva fondato sull'accostamento di tre tipi di pietra (una pietra calcarea e la pietra pece, oltre ad un terzo tipo di materiale dal tono chiaro); ipotizzando anche le proporzioni degli elementi e la loro orditura. Il procedimento appena esposto ha condotto alla definizione di una tessitura bicroma, ottenuta con elementi di pietra di Comiso e inserti di pietra pece, riconducendo l'esecuzione della nuova pavimentazione all'accostamento di due colori. La tessitura dell'impiantito è stata sviluppata per accostamento di moduli ottagonali, ottenuti mediante il taglio e la disposizione di elementi lapidei di forma quadrata e pentagonale (fig. 3).

Il ricorso a tale figura riconduce alla simbologia sacra della cultura Cristiana, rimandi presenti anche in altre parti del santuario: l'ottagono è la figura generatrice della cupola che sovrasta l'area del baldacchino a colonne tortili e si evince anche nell'originario piedistallo marmoreo della statua della Madonna di Gulfi. L'immagine d'archivio mostra anche la presenza di fasce decorative perimetrali, riproposte anche nella nuova pavimentazione solo in senso longitudinale (in corrispondenza dei lati nord e sud) con forme semplificate ed evitando di giungere a definire una cornice rettangolare chiusa al fine di garantire la 'distinguibilità' della parte aggiunta, intesa come nuova stratificazione di segno attuale. L'intervento eseguito ha anche previsto la rimozione del lambris laterale e la collocazione di elementi lastriformi di pietra pece (alla base delle lesene) e di pietra di Comiso. Come già chiarito, le suggestioni filologiche che animano l'intervento di restauro non approdano ad alcuna declinazione ripristinatoria e la configurazione della pavimentazione realizzata nel santuario evoca il ricordo dell'antica pavimentazione; al contempo, si avverte il positivo ambientamento dell'impiantito nel bene architettonico, espressione di una riconquistata unità potenziale nella visione dell'insieme.

4. Il cantiere della conoscenza

Nel corso degli interventi avviati nel 2017 è stata ritrovata una porzione del basamento del baldacchino settecentesco (fig. 4), rimasta occultata sotto il riempimento creato in epoca successiva. Le porzioni asportate sono state reintegrate e, in linea col principio della distinguibilità, è stata impiegata la pietra di Comiso ma con finitura spazzolata. Anche l'area presbiteriale è stata pavimentata con lastre in pietra di Comiso. Nell'area absidale, in corrispondenza dell'altare laterale del lato nord, è stata posta la nuova pavimentazione in pietra pece, in modo da relazionarla a quella già esistente, e di egual materiale, nell'area dell'altare della Natività (sul lato sud).

Al principio del 2020, avviando la nuova fase del cantiere d'intervento nella pavimentazione dell'aula liturgica, si è cercato di operare in continuità con quanto intrapreso due anni prima

nell'area presbiteriale. Il cantiere si è avviato con le operazioni di scavo necessarie per la realizzazione del massetto di livellamento, del vespaio aerato con casseri a perdere e degli altri strati tecnici fino a giungere al posizionamento delle serpentine radianti (per il riscaldamento dell'aula) e della pavimentazione costituita da elementi lapidei.



4: Resti del basamento a gradoni plurilobati del baldacchino esagonale ritrovati durante la rimozione nella pavimentazione dell'area absidale.

Durante le iniziali opere di scavo (condotte con la supervisione della locale Soprintendenza), è emerso un ricco sistema di stratificazioni riconducibili a precedenti configurazioni architettoniche della fabbrica. Inglobati nel materiale di riempimento composto perlopiù da pietrame calcareo informe messo in opera nel 1963, sono stati ritrovati resti di cementine, frammenti di mattoni di pietra pece e pietra calcarea, resti di basole ottagonali di pietra calcarea ed alcuni frammenti minori provenienti da elementi ottagonali di pietra pece, di cui uno conservato per metà.



5: Brano di fondazione della fabbrica medievale (a sinistra), frammenti ricomposti di una fascia decorativa costituita da cementine (al centro) e resti di basole ottagonali di pietra calcarea e pietra pece (a destra).

Non essendo direttamente riconducibili alla pavimentazione che si osserva nella documentazione fotografica d'archivio, gli elementi ottagonali sono certamente i resti di un ancor più antico impiantito. Il ritrovamento di elementi ottagonali in pietra pece e calcarea ha comunque dato forza alle previsioni d'intervento ed alle sue suggestioni filologiche.

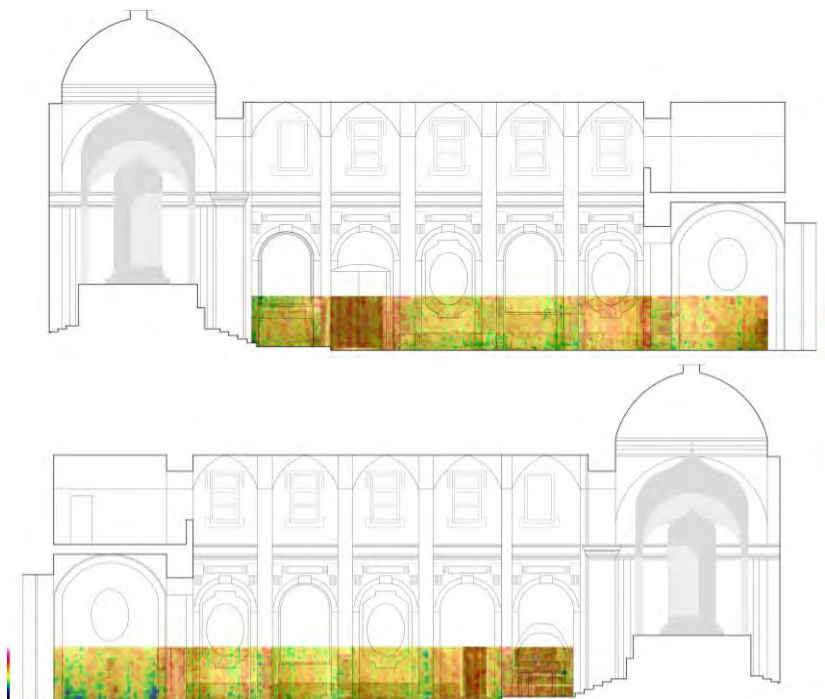
Le cementine riportano il marchio della ditta Ghilardi & C. di Palermo e misti ai loro frammenti sono anche porzioni di mattonelle a decoro floreale; ogni frammento è stato fotografato, descritto e archiviato. Esse appartengono alla pavimentazione ritratta nella foto d'archivio da cui si è avviato lo studio per la definizione della nuova pavimentazione ed hanno permesso di confermare la presenza degli elementi di tre colori. Una pavimentazione realizzata con cementine Ghilardi si ritrova anche in uno dei saloni del villino liberty della famiglia Arezzo a Ragusa Ibla, realizzato tra il 1904 e il 1910, e probabilmente in altre coeve architetture.



6: Differenziazione della trama nell'orditura della pavimentazione corrispondente alla fondazione dell'originaria chiesa e (a destra) la pavimentazione a posa ultimata.

La lettura degli strati e l'analisi dei frammenti emersi durante l'asportazione del riempimento hanno permesso di appurare che la pavimentazione antecedente al 1963 fosse totalmente costituita da cementine di tre colori, e che una precedente pavimentazione lapidea costituita da elementi ottagonali di pietra pece e pietra calcarea, fosse stata presente nel santuario, da ritenere la prima pavimentazione dell'aula.

Per scopo didattico, al fine di documentare ogni fase identificata attraverso i resti presenti sotto la pavimentazione, si propone di allestire uno spazio espositivo nei locali della sacrestia; i pannelli in esso esposti raccolgono fotografie e documenti d'archivio, descrizioni e ricostruzioni grafiche relative agli elementi ritrovati [Ventimiglia, Gatto, Vaccaro 2015, 1214]. Nel corso dei lavori di restauro è stato ritrovato un brano della fondazione della primitiva facciata (fig. 5) nella zona verso est in cui si innesta il prolungamento settecentesco. La fondazione corrisponde al limite dell'originaria fabbrica architettonica ed il suo ritrovamento ha determinato in corso d'opera la necessità di richiamarne la presenza con un espediente formale da identificare nella nuova pavimentazione; espediente attuato dando un diverso taglio agli elementi dell'impiantito corrispondenti alla traccia dell'originario fronte (fig. 6). Pur garantendo una lettura unitaria dell'insieme, essi sono identificabili ed offrono agli studiosi elementi utili alla migliore conoscenza storica del sito. In linea con i più attuali e condivisi principi conservativi, una lastra che reca incisa la scritta «Muro di fondazione nucleo originario» è stata collocata in corrispondenza della più antica struttura fondativa. Infine, in corrispondenza di una parasta, nei pressi dell'ingresso, è stato inciso l'anno di esecuzione dei lavori di restauro. Per rilevare l'eventuale presenza d'umidità di risalita si è scelto di effettuare l'indagine termografica [Ventimiglia, Cimino 2018, 101] sulle pareti perimetrali, eseguita con metodo attivo dopo un preliminare surriscaldamento delle superfici con termoconvettori. La mosaicatura dei termogrammi ha evidenziato la presenza di percentuali irrilevanti d'umidità (fig. 7). La realizzazione dell'intercapedine aerata a pavimento garantirà comunque l'effetto deumidificante nell'aula, garantendo la traspirabilità. Per le stesse finalità conservative si è provveduto alla rimozione dell'intonaco cementizio impiegato per la posa delle lastre laterali marmoree ed alla stesura di un intonaco a base di calce idraulica naturale.



7: Restituzione dell'indagine termografica svolta alla base della muratura interna mediante mosaicatura dei termogrammi sugli elaborati grafici del rilievo della fabbrica architettonica.

5. Il restauro del fonte battesimale e l'adeguamento liturgico

Il fonte battesimale era collocato in posizione angolare in prossimità dell'ingresso ed aveva determinato il danneggiamento della lesena corrispondente all'appoggio; una posizione tale da non consentire l'espletamento del sacramento del battesimo. Il catino di pietra vulcanica proviene dalla chiesa di San Lorenzo, di fondazione medievale ma non più esistente. Il fonte in effetti risulta dall'unione d'elementi di recupero di varia provenienza: il catino poggia su una colonna di pietra calcarea e un basamento scolpito, ulteriormente sorretto da tre arpie intagliate nella pietra pece.

Dopo averne rinforzato la struttura mediante l'ausilio di elementi metallici posti alla base ed alla congiunzione tra catino e colonna, durante il cantiere ne è stato previsto lo spostamento in una nuova sede definita da un incasso a sagomatura ottagonale. Infine, gli elementi lapidei che lo costituiscono sono stati puliti con impacchi di argilla e carbonato di ammonio.



8: Fonte battesimale nella sua collocazione prima del restauro; riassetto con rinforzi metallici (al centro) e posizionamento nella sede predisposta nella nuova pavimentazione dopo la pulitura degli elementi lapidei. La naturale ossidazione della pietra pece ricondurrà spontaneamente le superfici degli elementi scolpiti alle cromie più chiare.

6. Conclusioni

Il restauro della pavimentazione del santuario di Maria Santissima di Gulfi è stato ideato e diretto trasponendo nella prassi del cantiere d'intervento un gesto storicamente fondato, che ha escluso ogni operazione di arbitraria e decontestualizzata ideazione sebbene le finalità conservative abbiano preso corpo attraverso un segno comunque riconoscibile come elemento integrato all'esistente. A proposito dell'approccio metodologico che ha sostenuto l'intervento appena esposto, è necessario richiamare la formulazione dell'indirizzo teorico-metodologico che Riccardo Dalla Negra definisce 'restauro post-critico', inteso come «l'insieme delle elaborazioni teoriche che, almeno nella scuola romana, fonde sia gli insegnamenti dei padri fondatori del restauro critico, sia quelli del restauro filologico, sia quelli derivanti dalla teoria di Cesare Brandi, in una visione che assegna pari valore tanto all'autenticità della materia, quanto all'autenticità della forma» [Dalla Negra 2017, 61].

Gli interventi compiuti al santuario, nei loro tratti fondamentali si allineano alla decodificazione del postulato formulato da Dalla Negra nel tentativo d'inquadrare il più attuale orientamento di

metodo nel restauro dell'architettura storica. Nel testo architettonico segnato dalle sue stratificazioni (palesi o celate) l'intervento si materializza con sensibilità filologica e conduce alla definizione di una pavimentazione che riesce ad ambientarsi nel contesto antico poiché diviene parte di un insieme potenzialmente unitario.



9: L'aula liturgica del Santuario di Maria SS. di Gulfi a conclusione del cantiere di restauro (foto G. Dierna).

Bibliografia

- AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia*, tradotto dal latino e annotato da G. Di Marzo. Palermo, Tipografia Pietro Morvillo.
- BRANDI, C. (2000). *Teoria del Restauro*. Torino, Giulio Einaudi Editore.
- CARBONARA, G. (1997). Avvicinamento al restauro. Napoli, Liguori, pp. 511-560.
- CULTRERA, G. (2003). *Artisti e Artigiani, aspetti e momenti dell'architettura religiosa a Chiaramonte Gulfi*. Chiaramonte Gulfi, Grafiche Castello, pp. 53-103.
- DALLA NEGRA, R. (2017). *Architettura e preesistenza: quale centralità?*, in *Architettura e preesistenze*, a cura di M. Balzani, R. Dalla Negra. Milano, Skira, pp. 34-65.
- DI NATALE, E. (1996). *La pietra di Comiso, un materiale nell'architettura*, Palermo, Ila Palma.
- GATTO, G. (2020). *L'adeguamento liturgico del Santuario di Maria SS. a Chiaramonte Gulfi in Sicilia: Il cantiere di restauro e la rimodulazione dell'area presbiteriale*, in *Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, a cura di A. Conte, A. Guida. Roma, Gangemi Editore, pp. 1675-1684.
- MESSINA, A. (2000). *L'iscrizione medievale del santuario della Madonna di Gulfi*, in *Archivio Storico Ibleo*. Ragusa, Società Ragusana di Storia Patria, vol. II, pp. 175-177.
- NICOSIA, S. (1882). *Notizie storiche su Chiaramonte Gulfi*. Ragusa, Tipografia Piccitto & Antoci, pp. 54-218.
- POLLICITA, V. (1974). *Il messaggio di Maria di Gulfi*. Siracusa, pp. 29-44.

- RAGUSA, G. (1962). *Il simulacro e il santuario 'Maria SS. Di Gulfi', storia e tradizione*. Chiaramonte Gulfi, Tipografia G. Fornaro, pp. 19-29.
- SETTE, M. P. (2001). *Il restauro in architettura*. Torino, Utet.
- TOMASELLI, F., VENTIMIGLIA, G. M., SPATAFORA, G. (2006). *Conoscenza e diagnostica per il progetto di conservazione delle pavimentazioni maiolicate. Applicazione di un sistema d'indagini non distruttive sulle "riggiole" di Attanasio nel palazzo Comitini a Palermo*, in *Pavimentazioni storiche: uso e conservazione*, atti del Convegno internazionale 'Scienza e Beni Culturali'. Venezia, Arcadia Ricerche, vol. XXII, pp. 403-414.
- TORSELLO, B.P., MUSSO, S. (2014). *Tecniche di Restauro Architettonico*. Torino, Utet, vol- I-II.
- TORSELLO, B. P. (1988). *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche*. Marsilio, Venezia.
- VENTIMIGLIA, G. M., CIMINO, A. (2018). *Senza commettere un falso storico*. Roma, Aracne Editrice.
- VENTIMIGLIA, G. M., GATTO, G., VACCARO, T. (2015). *Il restauro e la rifunzionalizzazione degli spazi sacri nell'architettura storica: la chiesa del Santissimo Salvatore a Naro e la Chiesa di Santa Maria Delle Stelle a Comiso, in Sicilia*, in *ReUso, Proceedings of the International Conference*. Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, pp. 1208-1215.

Fonti archivistiche

Chiaramonte Gulfi (RG). Archivio della Rettoria di Maria SS. Di Gulfi (ARMG)
ARMG, fascicolo Pavimentazione 1963
ARMG, fascicolo foto storiche

Disvelare e conservare il palinsesto architettonico: il restauro del fronte chiaramontano nella corte interna del Collegio dei Santi Agostino e Tommaso ad Agrigento

Unveiling and preserving the architectural palimpsest: the restoration of the Chiaramonte's front in the internal courtyard of the Collegio dei Santi Agostino e Tommaso in Agrigento

GIOELE FARRUGGIA, GASPARE MASSIMO VENTIMIGLIA

Università di Palermo

Abstract

La configurazione architettonica del Collegio dei SS. Agostino e Tommaso ad Agrigento è il risultato d'un plurisecolare processo di crescita per aggregazioni e revisioni intorno al nucleo fondativo trecentesco. La sua corte interna viene dunque a definirsi attraverso un percorso evolutivo di tipo processuale ed uno dei suoi lati mostra le tracce dell'originario palazzo Chiaramonte. Il contributo intende presentare una sintesi delle riflessioni che hanno condotto alla definizione del progetto di restauro, le matrici culturali che lo sostengono, le fasi dello studio analitico dei materiali e gli aspetti salienti del cantiere d'intervento, con particolare attenzione alla conservazione del fronte trecentesco e del suo palinsesto di segni stratificati.

The architectural configuration of the Collegio dei SS. Agostino e Tommaso in Agrigento is the result of a centuries-old growth process for aggregations and revisions around the fourteenth century founding nucleus. Its internal courtyard is therefore defined through a procedural evolutionary path and one of its sides shows the traces of the original Chiaramonte's Palace. The contribution is intended to present a summary of the reflections that led to the definition of the restoration project, its cultural matrices, the phases of the analytical study of the materials and the salient aspects of the restoration site, with particular attention to the conservation of the fourteenth-century front, intended as a palimpsest of stratified signs.

Keywords

Agrigento, Architettura Chiaramontana, Restauro, Consolidamento.

Agrigentum, Chiaramonte's Architecture, Restoration, Consolidation.

Introduzione

Il complesso architettonico del Collegio dei Santi Agostino e Tommaso sviluppa il suo impianto su uno dei colli del nucleo storico di Agrigento, nel sito in cui venne edificata l'urbe tardoantica, poi medievale, oggi individuato con il nome di 'Girgenti', antica denominazione della città. La fabbrica monumentale si erge nel punto più alto del colle, corrispondente alla piazza Don Minzoni, posta di fronte alla cattedrale di San Gerlando. In virtù della posizione dominante rispetto alla città che si estende verso sud, questo luogo è stato fin dall'epoca tardo-antica sede dei più importanti edifici civili e religiosi, divenendo il fulcro delle funzioni amministrative, economiche e culturali.

Il Collegio costituisce l'ampliamento settecentesco di una compagine ben più antica, le cui origini sono da ricondurre ai membri della potente famiglia dei Chiaramonte che li edificarono il loro *Hosterium* per volontà di Manfredi, Conte di Modica, nella prima metà del XIV secolo. Nei secoli successivi il nucleo fondativo trecentesco viene progressivamente conglobato nel

più articolato organismo che include i nuovi fabbricati in seguito destinati ad ospitare il Seminario Vescovile sul lato ovest e, successivamente, il Collegio dei SS Agostino e Tommaso sul versante est. Il complesso è oggi sede del Seminario Arcivescovile di Agrigento e degli uffici della Curia Arcivescovile. La natura processuale della fabbrica emerge nettamente nella configurazione architettonica dell'atrio del Collegio, caratterizzato da un impianto geometrico irregolare il cui recinto spaziale è delimitato ad ovest dal prospetto del nucleo fondativo della fabbrica trecentesca, oggetto dei lavori di restauro.

Il contributo presenta gli esiti del restauro del fronte trecentesco, che definisce uno dei fronti della corte interna del Collegio dei SS. Agostino e Tommaso, riletto come palinsesto architettonico, ovvero come luogo della 'riscrittura' per strati di una storia secolare e perlopiù lacunosa sotto il profilo della documentazione storica e archivistica. Il cantiere diviene strumento di conoscenza, dispositivo di mediazione e di interpretazione dei segni e delle permanenze architettoniche; il monumento assume quindi la valenza di documento inteso nell'accezione originaria di 'educere', vale a dire mezzo in grado di ampliare la conoscenza della fabbrica, di raccontarne la storia e fornire, unitamente ai documenti ritrovati nell'Archivio Capitolare e nell'Archivio Storico Diocesano, un quadro esaustivo della sua evoluzione nel tempo.

1. Le fonti storiche e i documenti di archivio

La famiglia Chiaramonte (o Chiaromonte) ha determinato una decisa influenza sui caratteri socio-culturali e artistici della Sicilia dei secoli XIII e XIV, tradotto anche in una vastissima attività edificatoria segnata dall'introduzione di un codice architettonico dai caratteri stilistici peculiari, caratterizzato da applicazioni in pietra con modanature a bastoncelli spezzati di derivazione anglo-normanna, incastonate nelle ghiera di portali, bifore e trifore, al fine di rendere più suggestive ed abbellire le facciate di chiese, palazzi, monasteri, conventi e ospedali. Questo codice stilistico assurse in breve tempo a vero e proprio segno politico della loro presenza e del loro potere [Sessa 2014, 213-220].

Nei circa cento anni di storia della famiglia, i Chiaramonte costruiscono numerose architetture civili e religiose addensate nella Sicilia centro-meridionale; le fabbriche sono caratterizzate da un linguaggio che trae le proprie origini dalla tradizione Svevo-Normanna, a cui la famiglia si riconnette anche simbolicamente per rivendicare la tradizione indipendentista dell'isola. Essi introducono però diversi caratteri d'innovazione sia negli elementi figurativi che in quelli formali, basti pensare alla eccellente qualità raggiunta nella realizzazione degli apparati scultoreo-decorativi.

Il modello trova la sua massima espressione nella realizzazione di dimore spesso edificate sui ruderi di preesistenti strutture militari che, pur mantenendo l'austerità stereometrica tipica delle torri fortificate di tradizione Sveva, ne segnano il superamento introducendo caratteri tipici dell'abitazione nobiliare nella distribuzione funzionale degli spazi e nell'eleganza degli ornamenti [Ventimiglia 2020, 63-82].

Le prime notizie relative all'edificazione dell'*Hosterium* di Agrigento sono contenute in una pergamena custodita presso l'Archivio Capitolare: un atto notarile con il quale il Vescovo di Agrigento Bertoldo, il 28 luglio 1310, concedeva per tre rotoli e dieci onces di cera annui «*tenimentum domorum, in parte terraneum, et in parte soleratum in praedicta civitate Agrigenti*». Oltre al *tenimentum* veniva concesso a Manfredi Chiaramonte anche un *casalino*

[Cadinu 2012, 303] confinante a est con un lotto ove insistevano le Scuole capitalari, a ovest e a sud con la pubblica via e a nord con la cinta muraria della città¹.

Il primo documento nel quale si attesta la presenza di un palazzo fortificato (*hosterium*) risale, infatti, a qualche anno più tardi, ovvero al 20 aprile 1328, quando Giovanni il Giovane, figlio di Manfredi, dona allo zio Giovanni il Vecchio un grande *hospicium* ubicato ad Agrigento in prossimità della Cattedrale².

Negli anni successivi i documenti storici relativi al palazzo sono meno lacunosi e riportano anche la descrizione scrupolosa delle sale interne. Il palazzo appartiene alla famiglia dei Chiaramonte fino al 1° giugno 1392 quando, dopo la decapitazione di Andrea Chiaramonte, la proprietà è ceduta a Guglielmo Raimondo Moncada insieme a tutti gli altri beni della famiglia, compreso il vasto giardino ubicato nel retro del palazzo. Nel 1403 lo *Steri grande* diventa Palazzo Regio.

Negli anni a seguire la fabbrica vive un lungo periodo di decadimento e abbandono fino al 1427 quando, a causa delle ristrettezze economiche del periodo, *lu regiu Steri* viene affidato ad Antonio Montaperto, ricco e potente agrigentino, affinché provveda alle opere di manutenzione del manufatto. Nonostante i ripetuti tentativi di restauro del complesso per destinarlo ad abitazione estiva regia e viceregia, ancora nel XVI secolo la fabbrica versa in uno stato di grave abbandono come documentato da alcuni testi conservati tra le carte più antiche dell'Archivio Storico Diocesano. Le condizioni di degrado sono tali da portare Giovanni de Isfar, proprietario dell'epoca, a chiedere all'autorità ecclesiastica nel 1521 l'emanazione di una pubblica scomunica per i furti di «petri, canni, lignami, columni, turreta, et altri cosi di li Steri di li Chiaramonte et etiam scripturi, robbi et altri cosi che li su stati occultati», che fu concessa dal Vicario Generale Gerardo del Porto il 12 febbraio³.

Sebbene l'Isfar avesse chiesto la scomunica per chiunque fosse stato scoperto a sottrarre materiale dallo Steri, la Regia monarchia affermava di essere proprietaria dello Steri e dava la facoltà di utilizzarne il materiale per la fabbrica della Cattedrale. L'espiazione dello Steri, attuata certamente per contenere il dispendio di denaro per i lavori di sistemazione della cattedrale, continuò fino alla fine del secolo come testimonia un atto notarile datato 25 gennaio 1570⁴, che riporta difatti la notizia dello smontaggio di un portale chiaramontano dallo Steri ed il successivo reimpiego dello stesso nella facciata della torre campanaria della Cattedrale di San Gerlando. Nel 1558 il Fazello riporta la presenza in cima al monte di «rovine di fabbriche grandissime, che furon fatte da Manfredi, Giovanni e Federico di Chiaramonte e queste rovine son molto simili alle rovine antiche» [Fazello 1573, 198].

Nel XVII secolo, precisamente nel 1610, il Vescovo di Agrigento Mons. Bonincontro riceve per donazione la proprietà del palazzo che sarà in breve tempo profondamente trasformato con ampliamenti e modifiche per essere adibito ad ospitare il Seminario di Agrigento. Non si hanno molte notizie dei lavori eseguiti sulla fabbrica, le uniche prove documentarie sono quelle riportate nella visita pastorale del Vescovo Ignazio D'Amico avvenuta nel 1667 nella quale lo stesso rilascia alcune disposizioni circa modifiche da effettuare sulla fabbrica come l'apertura di alcune finestre⁵.

Nel 1711, per volontà del vescovo Francesco Ramirez, verrà fondato il Collegio dei SS. Agostino e Tommaso. Il nuovo edificio sarà accorpato alla fabbrica preesistente tramite la

¹ ACA, *Pergamene*, 51.

² ACA, *Pergamene*, 28 luglio, VIII ind., n.50.

³ ASDA, *Atti dei Vescovi, Reg. 1510-21*, 491.

⁴ ASA, Atto notarile Francesco Schifano. Vol. 3791, cc.287v-r e 297

⁵ ASemA, Rollo primo del Seminario dei chierici di Agrigento, 1r-2v.

realizzazione di un grande blocco con impianto a ferro di cavallo sul lato est che darà forma all'attuale conformazione spaziale dell'atrio. In una prima fase vennero edificati i corpi di fabbrica porticati del lato nord e del lato est, successivamente venne realizzata l'ala sud che avrebbe ospitato la cappella e la biblioteca. I lavori di realizzazione del Collegio furono terminati nel 1731 [Lauricella 2011].

Una ulteriore importante trasformazione del sito avvenne pochi anni dopo con la realizzazione, per volontà di Mons. Gioeni, dell'omonimo Istituto. La grande fabbrica, seppur ubicata all'esterno del recinto sud del Seminario, richiese per la sua realizzazione la demolizione di *varie fabbriche antiche ed inutili* dell'antico Steri chiaramontano. Lo stesso Vescovo commissionò anche la realizzazione di un ulteriore ampliamento verso occidente della fabbrica del Seminario con l'edificazione del cosiddetto *quarto nuovo* ⁶

I lavori per l'edificazione del terzo atrio furono completati da Mons. Lucchesi Palli nel 1768. Le ultime importanti modifiche relative alla fabbrica furono eseguite sotto il vescovado di Saverio Granata che, nel 1802, fece inserire un imponente pozzo nell'atrio del Collegio posizionandolo su preesistenti cisterne la cui presenza è documentata fin dal Medioevo [Picone 1866].

Negli anni successivi il complesso fu interessato da alcuni lavori di restauro e abbellimento effettuati nel 1909 prima di essere utilizzato a scopo militare in occasione della Prima Guerra Mondiale. Gli ultimi interventi risalgono al secondo dopoguerra quando venne realizzata la nuova pavimentazione dell'atrio del Collegio.

Durante il convegno organizzato in occasione del 350° anniversario della fondazione del Seminario, Giovanni Zirretta ripercorre le vicende della famiglia Chiaramonte ad Agrigento e della nascita dello Steri attraverso le fonti editate da Antonio Lauricella, offre indicazioni relative alla conformazione architettonica che poteva presentare originariamente il grande palazzo, rilevando però che «oggi non è possibile, dopo le molteplici trasformazioni subite attraverso i secoli, individuare con precisione la primitiva mole dello Steri chiaramontano senza prima effettuare un attento lavoro di indagine mediante lo scrostamento degli intonaci che ricoprono buona parte delle strutture medievali» [Zirretta 1961, 16-20].

È stato di fatto possibile realizzare parte di tali indagini in occasione dei recenti lavori di restauro del fronte trecentesco dell'atrio del Collegio.

2. Il 'muro parlante': la riscoperta del fronte trecentesco

L'atrio interno principale del collegio presenta forma quadrangolare e caratteristiche morfologiche e geometriche ascrivibili al processo di crescita per successive fasi d'unificazione di vari corpi di fabbrica. Dal portale principale d'ingresso, che insiste sulla piazza Don Minzoni, si accede all'atrio percorrendo un'ampia galleria voltata. Il suo perimetro di base è definito sui lati est e nord da porticati, a sud dal prospetto dell'attuale cappella del seminario (cronologicamente la fabbrica più recente del complesso), mentre il lato ovest è costituito dal fronte del nucleo fondativo trecentesco (corpo principale del seminario vescovile), oggetto dei lavori di restauro (fig. 1).

In prossimità del centro del quadrangolo è un imponente pozzo lapideo realizzato al principio del XIX secolo; il pozzo consente l'accesso alla sottostante cisterna ipogea (che ancora oggi funge da riserva idrica per l'intero complesso) e la sua manutenzione.

⁶ ASDA, Aggregazione ed Unione delle rendite e Chiese di San Giorgio col casamento e rendite delle Opere Pie, c. 526, 17 Giugno 1752. Tavole di Fondazione.



1: Agrigento, Collegio dei Santi Agostino e Tommaso, fronte corrispondente al nucleo fondativo trecentesco nel cortile interno, prima del restauro.

Il fronte ovest si sviluppa in alzato su due livelli. La fascia inferiore, corrispondente al piano terra, è caratterizzata dalla presenza del portale a motivi di ispirazione neoclassica realizzati in epoca certamente più recente, come evidenziato dalle malte a matrice cementizia utilizzate per la realizzazione degli elementi decorativi; attraversandolo si accede ad una piccola sala che mostra i segni delle permanenze di quello che fu l'*Hosterium* dei Chiaramonte, ancora visibili nelle volte a crociera costolonata e nelle decorazioni delle colonne e dei capitelli superstiti. A completare la fascia del piano terra altri due portali minori, coevi al primo e realizzati in stile analogo ma con forme curvilinee, entrambi sormontati dai resti di più antiche monofore di cui rimangono tracce limitatamente alla parte sommitale. Le aperture al livello superiore sono costituite da ampie finestre rettangolari, tra le quali spicca l'elemento che sicuramente più caratterizza il prospetto: i resti di una finestra, presumibilmente una bifora, incastonata nello spessore murario, di cui permangono i conci di pietra marnosa, squadrata e intagliata, tipicamente impiegati nelle fabbriche chiaramontane nel lembo meridionale del Vallo di Mazara.

La superficie del fronte corrispondete al più antico nucleo si presentava interamente intonacata con miscele industriali a base cementizia ed un'estesa porzione, approssimativamente corrispondente al piano terra, evidenziava una successiva tinteggiatura con una pittura acrilica di colore bianco. Il progetto di restauro ha previsto la rimozione degli strati di finitura superficiale d'intonaco cementizio, incompatibili con la composizione materica del paramento lapideo del fronte costituito da conci di pietra sedimentaria di origine carbonatica.

Nel caso in esame, dopo avere cautamente valutato la costituzione materica dello strato da asportare ed escluso la presenza di intonaci storici o finiture di pregio, riportando a vista le più antiche superfici lapidee la scalcinatura ha permesso di analizzare le caratteristiche della muratura ed il riconoscimento dei litotipi costituenti la facciata della fabbrica trecentesca.

Le operazioni di rimozione dello strato di intonaco hanno messo in luce un palinsesto murario stratificato costituito in gran parte da un paramento in conci di calcarenite arenaria di diverso taglio interrotti da conci squadrate di calcare marnoso, talvolta arricchiti da decorazioni e stilemi sviluppati secondo geometrie definite.

In prossimità dell'accesso principale, sono state individuate le tracce di un preesistente portale ad arco risalente alla fase chiaramontana della fabbrica; si notano i conci di pietra marnosa evidentemente interrotti dall'inserimento del nuovo portale, come avviene anche per le monofore in corrispondenza degli ingressi secondari.

Nella fascia centrale, compresa tra il livello inferiore e il primo piano, in corrispondenza del portale principale, è emersa una lacunosa iscrizione intagliata nei conci lapidei, decifrata grazie allo studio condotto dal direttore dell'Archivio Diocesano don Giuseppe Lentini. In essa è stata identificata un'invocazione a Cristo Agnello di Dio: «AGNU[S] DEI QU[I T]OLLI[S] [PE]CCATA MUN[DI MI]SERERE NO[BIS]», ipotizzando, inoltre, che al centro vi fosse la raffigurazione del mistico Agnello (fig.2).



2: Iscrizione in lingua latina incisa in un filare di conci di pietra calcarea, emersa dopo la rimozione dell'intonaco.

L'iscrizione sembra dunque risalire all'epoca in cui il complesso architettonico torna ad essere proprietà della Curia. Più in alto, in corrispondenza del piano di imposta dell'arco della bifora chiaramontana, emergono alcuni conci marnosi con disposizione lineare su tutto il fronte, caratterizzati da stilemi incisi nella pietra la cui genesi è incerta; si può supporre che siano i 'segni' identificativi incisi dalle maestranze che edificarono lo Steri oppure che si tratti di motivi decorativi di cui non si conosce l'origine (fig. 3).

Quasi alla stessa altezza, e sempre in corrispondenza del portale principale, sono stati individuati alcuni brani di muratura riconducibili alla presenza di un'altra apertura risalente alla fase di fondazione del monumento.



3: Motivi decorativi o segni incisi nella pietra dalle maestranze d'integlatori posti in evidenza dopo la rimozione dell'intonaco.

3. La conservazione del palinsesto materico

Alla luce di questa complessa realtà architettonica, densa di stratificazioni frutto di alterazioni e trasformazioni, sono emersi i temi di riflessione principali del cantiere di restauro [Varagnoli 2008, 15-26]. Da un lato la necessità di porsi fondamentali interrogativi in merito alla conservazione del palinsesto materico e la sua protezione nel tempo, dall'altro il rispetto delle istanze storica ed estetica e, quindi, dei valori espressivi e di significato del monumento. Ammettendo l'assunto che ogni intervento di conservazione/protezione non è mai completamente risolutivo e che tuttora non disponiamo di una 'vernice miracolosa' in grado di mantenere il manufatto inalterato nel tempo, è necessario riflettere nei termini della compatibilità, della durabilità e della reiterabilità dell'intervento conservativo, al fine di individuare soluzioni che siano in grado di rallentare i processi di decadimento della materia. Tali azioni vanno intese all'interno di un quadro più ampio che definisce le operazioni di «conservazione programmata» [Brandi 1963], ovvero la determinazione di cicli manutentivi con cui attuare la conservazione producendo le «alterazioni strettamente indispensabili» [Feiffer 2011] per la salvaguardia del bene.

Si richiama, dunque, il criterio del minimo intervento come strumento teorico e pratico di approccio al cantiere di restauro (riallacciandosi anche alle implicite considerazioni sugli aspetti economici e tecnici della conservazione). Emerge altresì l'esigenza di un indispensabile studio analitico finalizzato ad un «incremento della conoscenza» [Feiffer 2011] delle caratteristiche intrinseche ed estrinseche dei materiali costituenti il manufatto, al fine di

poter individuare prodotti e soluzioni compatibili con la natura della materia storica e ipotizzarne la loro durabilità nel tempo. Nel caso in esame, la questione è stata affrontata orientando l'approccio metodologico sulla base di certezze scientifiche; si è ritenuto necessario ottenere informazioni dettagliate in merito alla composizione chimica ed alla struttura fisica dei litotipi riscontrati, e la loro conseguente risposta agli agenti consolidanti applicati in alcune aree campione.

Al fine di approfondire la conoscenza del manufatto è stata effettuata una campagna di indagini di laboratorio, curate dall'Università degli Studi di Palermo. Per la caratterizzazione mineralogico-petrografica dei campioni e la valutazione degli effetti del trattamento consolidante con due diverse sostanze, ovvero silicato di etile e nanoparticelle di silicio, sono state eseguite le osservazioni al microscopio ottico e le analisi per diffrattometria a raggi x. I risultati delle indagini hanno messo in evidenza il migliore effetto consolidante manifestato dall'impiego del silicato d'etile in dispersione alcolica il quale, applicato a spruzzo fino a rifiuto, ha garantito il consolidamento superficiale del paramento fino a profondità superiori a due centimetri, assicurando anche una buona compatibilità chimica in relazione alla componente silicea presente anche nei litotipi costituenti il paramento [Musso 2013]. Le informazioni ottenute hanno costituito l'approfondimento conoscitivo in virtù del quale è stato possibile avviare riflessioni consapevoli sulle soluzioni progettuali da operare; supportati dai risultati delle indagini, si è scelto di non ricoprire la superficie muraria con un nuovo strato di intonaco ma di lasciare l'intero palinsesto a vista. Sono state necessarie piccole operazioni di risarcitura e integrazione delle parti eccessivamente degradate della muratura, realizzate con mattoncini di laterizio scelti e disposti in modo tale da risultare distinguibili all'interno del palinsesto murario. I resti della bifora chiaramontana sono stati oggetto di una reintegrazione critica degli elementi mancanti, attuata nel rispetto del criterio del 'minimo intervento', per forme semplificate e con l'innesto di elementi distinguibili potenzialmente reversibili. La scelta di mantenere l'intera superficie muraria a vista ha garantito la possibilità di una lettura immediata del documento materiale; il manufatto è così in grado di comunicare la propria storia, di raccontarne i valori e i significati (fig. 4).

Conclusioni

Il progetto di restauro del fronte chiaramontano ha posto in risalto alcuni dei temi di riflessione principali connessi all'intervento conservativo. L'approccio di natura pluridisciplinare attuato nel tentativo di risolvere le delicate questioni poste dal cantiere ed esplicito, in particolare, dall'effettuazione delle indagini diagnostiche in laboratorio, ha consentito di acquisire una conoscenza più approfondita del monumento e della sua costituzione materica, e di individuare le tecniche d'intervento compatibili volte a garantire la conservazione della materia. Riconoscere la centralità delle questioni connesse al rispetto dell'istanza estetica non significa però far ricorso a scelte arbitrarie nella determinazione delle componenti da preservare, ovvero attuare interventi altamente distruttivi al fine di "liberare" il monumento da stratificazioni ritenute sconvenienti, poiché si rischierebbe così di compromettere l'autenticità del manufatto e privarlo del suo valore documento materiale.

A tal proposito l'architetto scozzese John James Stevenson dichiarava già nel 1877, riferendosi agli interventi distruttivi perpetrati sulle cattedrali inglesi asportandone le stratificazioni tardogotiche, che «sono secoli di storia e non abbiamo il diritto di distruggere i loro ricordi perché non ci piacciono» [Ventimiglia 2020, 179-201]. Lo stesso Stevenson fu uno dei principali enunciatori del principio di equivalenza 'monumento-documento' divenuto poi una delle radici fondamentali per la definizione di una teoresi del restauro modernamente inteso.



4: Il fronte ovest nella grande corte interna a conclusione del cantiere di restauro.

Il tema del rispetto dell'istanza storica e della trasmissione del valore documentale del bene poggia, infatti, le basi proprio su riflessioni legate al binomio monumento-documento, nonché alla concezione stessa del tempo nella cultura occidentale e alle sue conseguenti implicazioni nel campo del restauro. Il concetto di tempo lineare amplifica il valore addizionale di ogni stratificazione intesa come elemento aggiuntivo nella narrazione di una storia collettiva che, come un filo invisibile, collega passato e presente. In questi termini la storia non è più limitata a disciplina che si occupa della conoscenza di documenti ma diventa patrimonio intellettuale di chi elabora criticamente il presente; mutuando le parole dello storico francese Jean Chesneaux, «ponendo il rapporto collettivo con il passato come base della conoscenza storica, si inverte radicalmente la relazione presente-passato. Il passato non è più al posto di comando, non dà lezioni, non giudica dall'alto del suo tribunale. È il presente a porre questioni e a tirare le somme» [Chesneaux 1977, 22].

Il progetto di restauro si pone, dunque, come operazione di «storiografia in atto» [Fancelli 1998] che presuppone inevitabilmente un giudizio storico-critico indirizzato alla «risoluzione del testo» (e non alla «trasformazione del testo» come invece avviene per gli interventi di recupero, ripristino o ristrutturazione) e finalizzato alla sua conservazione [Dalla Negra 2017, 39-40]. Invero, è possibile evidenziare che ogni intervento di restauro produca «inevitabili trasformazioni materico-figurative» del monumento, sia che esso persegua fini rivelativi, reintegrativi o di semplice mantenimento [Dalla Negra 2017, 39]. Gli stessi interventi di restauro attuati sul fronte trecentesco, pur perseguendo finalità strettamente conservative, ci restituiscono un'immagine inedita del manufatto, avendolo reso visibile in una forma che probabilmente non aveva mai avuto (sebbene espressione dal carattere dichiaratamente conservativo).

La nuova configurazione è frutto di un attento procedimento conoscitivo e di un inevitabile giudizio critico che trova però i suoi limiti nel rispetto assoluto verso il testo originario e ogni sua riedizione, nella conservazione di ogni traccia documentale e nel rispetto della sua autenticità; in questo senso anche l'atto di 'creatività critica' esercitato nel progetto di reintegrazione della lacuna è subordinato alla lettura limpida del palinsesto storico senza mai prevaricarlo.

Bibliografia

- AGNELLO G. (1971). *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, pp. 21-22.
- BRANDI C. (1963). *Teoria del Restauro*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura.
- BRESC H. (1986). *Un monde méditerranéen. Economie et société en Sicile (1300-1450)*, vol. II, Palermo, Bibl. Ecoles Française D'Athènes et Rome, p. 803, tab.185.
- CADINU M. (2012). *I casalini e il progetto della città medievale*, in «Storia dell'urbanistica», Roma, Edizioni Kappa, p. 303.
- CHESNEAUX J. (1977). *Che cos'è la storia. Cancelliamo il passato*, Milano, Mazzotta.
- DALLA NEGRA R. (2017). *Architettura e preesistenza: quale centralità?*, in Balzani M., Dalla Negra R. (a cura di), *Architettura e preesistenza*, Milano, Skira, pp. 34-65.
- DA PIAZZA M. (1980). *Cronaca (1336-1361)*, a cura di A. Giuffrida, Palermo, pp. 152-153.
- DE GREGORIO D. (1996). *La Chiesa agrigentina*, vol. I e II, Agrigento.
- FANCELLI P. (1998). *Il restauro dei monumenti*, Firenze, Nardini.
- FAZELLO T. (1817). *Storia di Sicilia*, Palermo, p. 260.
- FEIFER C. (2011). *Pensieriparoleopereomissioni*, Roma, De Lettera, pp. 45-60.
- LAURICELLA A. (2011). *Notizie storiche del Seminario e del Collegio dei SS. Agostino e Tommaso di Girgenti dalla loro fondazione al 1860*, Agrigento, Edizioni del Seminario di Agrigento.
- PERI I. (1962). *Per la storia della vita cittadina e del commercio nel Medioevo. Girgenti porto del sale e del grano*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, vol. I, Milano, pp. 593-594.
- PICONE G. (1866). *Memorie storiche agrigentine*, Girgenti, LIV-LVII, doc. XIII.
- SCIASCIA L. (1996). *Il seme nero. Storia e memoria in Sicilia*, Messina, Sicania, p. 36.
- SPATRISANO G. (1972). *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio, p. 192.
- SARDINA P. (2011). *Il Labirinto della memoria. Clan familiari, potere regio e amministrazione cittadina ad Agrigento tra Duecento e Quattrocento*, Palermo, Salvatore Sciascia.
- SESSA, E. (2014). *Le dimore dei Chiaramonte: architettura e politica dell'immagine di una dinastia di condottieri nella Sicilia del XIV secolo*, in De Minicis E. (a cura di), *Le dimore dei Chiaramonte: architettura e politica dell'immagine di una dinastia di condottieri nella Sicilia del XIV secolo*, Roma, Ed. Kappa, pp. 213-228.
- SETTE M.P. (2001). *Il restauro in architettura: quadro storico*, Torino, Utet.
- VARAGNOLI C. (2008). *Architetture senza nomi: metodi e obiettivi nello studio delle tecniche costruttive*, in Varagnoli C. (a cura di), *Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*, Firenze, Alinea, pp. 15-26.
- MATTEINI M. (2018). *Per un futuro sostenibile del Ratto delle Sabine*, Salone dell'Arte e del Restauro, Firenze.
- VENTIMIGLIA G.M. (2020). *Dio Salvi il Restauro*, Palermo, Palermo University Press, pp. 179-201.

VENTIMIGLIA G.M. (2020). *A rediscovered sign of the medieval identity in the ancient town of Palermo: a tower house in the Kalsa and its historical stratifications*, in «Eikonocity», anno V, n. 1, 2020, Napoli, Federico II University Press, pp. 63-82.

ZIRRETTA G. (1961). *Lo Steri dei Chiaramonte in Agrigento*, in *350° Anniversario di fondazione del Seminario di Agrigento. Atti dell'Accademia*, Agrigento, Edizioni del Seminario di Agrigento, pp.16-20.

Fonti archivistiche

Archivio Capitolare di Agrigento (ACA)

Archivio Storico Diocesano di Agrigento (ASDA)

Archivio di Stato, sede di Agrigento (ASA)

Archivio del Seminario arcivescovile di Agrigento (ASemA)

ASA, Atto notarile Francesco Schifano. Vol. 3791, cc.287v-r e 297r

ACA, Pergamena, 28 luglio, VIII ind., n.50

ASDA, *Aggregazione ed Unione delle rendite e Chiese di San Giorgio col casamento e rendite delle Opere Pie*, c. 526, 17 Giugno 1752. Tavole di Fondazione.

ASDA, Reg. Vis 1667/69, 12 luglio 1667.

ASDA, Reg. 1758. Relazione dell'architetto Pietro Paolo Scicolone sulla fabbrica del Seminario Vescovile. Recepta Agrigenti, die decima sexta Martij 1758.

Taras, Tarentum, 'Taranto Vecchia': problemi di conservazione e reintegrazione di una città in attesa

Taras, Tarentum, 'Taranto Vecchia': conservation and reintegration issues of a waiting city

ROSSELLA DE CADILHAC, MARIA ANTONIETTA CATELLA

Politecnico di Bari

Abstract

Sorta sull'area di sedime di Taras, la città vecchia di Taranto è l'esito di una stratificazione millenaria che nel tempo ha mantenuto una innegabile continuità insediativa. Le vestigia greche, il sistema degli ipogei e le tracce difensive attualmente versano in una condizione di estraneità rispetto al contesto diacronico in cui sorgono. Le risposte operative alla condizione di indecifrabilità e di abbandono dell'isola possono essere fornite dalla disciplina del restauro, che partendo dalla conoscenza dei luoghi, è in grado di prevederne la conservazione e la reintegrazione in accordo alle mutate esigenze della contemporaneità.

Built on the Taras area, the old city of Taranto is the result of a millennial stratification which, nevertheless, over time has maintained an undeniable cultural continuity. The Greek vestiges, the hypogean system, and the defensive traces currently are in a condition of extraneousness with respect to the diachronic context in which they arise. The operational response to this indecipherable condition and of abandonment, can be provided by the discipline of restoration, which, starting from the knowledge of the place, is able to foresee its conservation and re-integration in accordance with the changing needs of the contemporary socio-cultural climate.

Keywords

Da Taras a Tarentum e 'Taranto Vecchia', Conservazione, Reintegrazione.

From Taras to Tarentum and 'Taranto Vecchia', Conservation, Re-integration.

Introduzione

L'emanazione sempre più frequente di piani e leggi per la città di Taranto evidenzia come negli ultimi anni si stia riattivando il processo di restauro e recupero della Città Vecchia attuato con il Piano Blandino nel 1977, arrestatosi a distanza di poco tempo, e ripreso ad intermittenza con il programma CIPE degli anni Ottanta e il Piano URBAN II degli ultimi decenni [Occhinegro 2014, 362-367]. Le attuali precarie condizioni statiche degli edifici e l'avanzato stato di degrado innescati dalla mancanza di manutenzione, causata dal progressivo spopolamento e decentramento delle attività culturali ed economiche e dallo scollamento del tessuto sociale dall'isola, inducono inevitabilmente ad intervenire, pena la lenta progressiva perdita dell'identità con il dissolversi delle tracce materiali, artistiche e storiche della 'Taranto Vecchia'.*

* Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso e dialetticamente confrontato. Introduzione e conclusioni sono ascrivibili a entrambe le autrici mentre il paragrafo 1 a Maria Antonietta Catella e il 2 a Rossella de Cadilhac.

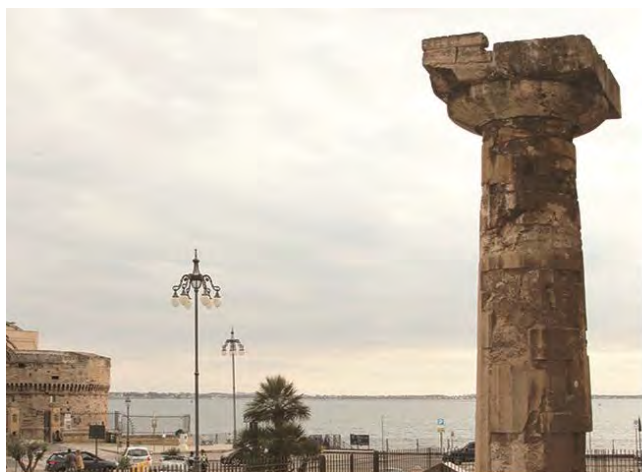
Rimanendo validi gli intenti di tutela e recupero del Piano Blandino, elaborati a seguito di un propedeutico e sistematico iter analitico storico e dello stato di conservazione degli edifici dell'isola, è necessario arricchire l'archivio delle conoscenze in relazione alle vicende che hanno interessato la Città Vecchia negli ultimi quarant'anni. La lettura dell'evoluzione morfologica è stata aggiornata sulla base delle recenti indagini archeologiche, mentre lo studio degli edifici del borgo è stato condotto con gli strumenti attualmente a disposizione: i rilievi architettonici, le analisi tipologiche e stratigrafiche, l'esame delle tecniche costruttive, l'indagine storica, il processo diagnostico. Questi forniscono un quadro completo dei dati conoscitivi fondamentali per elaborare un progetto di conservazione e valorizzazione rispettoso del palinsesto urbano ereditato e delle unicità delle sue stratificazioni, non escludendo la possibilità di nuovi interventi, purché compatibili e distinguibili.

1. Le potenziali risposte per la conservazione, la valorizzazione e il recupero della città

«La questione del centro storico tarantino è una questione di importanza nazionale e non soltanto locale. Si tratta di conservare un complesso monumentale che interessa tutto il Paese e alla cui conservazione tutto il Paese deve concorrere». A distanza di più di cinquant'anni, risultano ancora attuali le parole pronunciate da G.C. Argan il 22 novembre 1969 in occasione della tavola rotonda *Un monumento dell'Italia da salvare: Taranto Vecchia*. L'evento fu organizzato dai sostenitori della salvaguardia dell'intera città antica in risposta all'azione demolitrice del palazzo Bellando-Randone, la prima per l'attuazione del progetto che, con il quasi completo abbattimento e la successiva ricostruzione della Città Vecchia, avrebbe portato ad una nuova configurazione di Taranto, idealizzata come la Manhattan del Sud. L'evento salvifico dal funesto destino risulta un avvenimento chiave nella storia di Taranto in grado di innescare un'inversione di tendenza alla cancellazione delle tracce materiali ed identitarie della città, manifestatasi a distanza di pochi anni con l'attuazione del Piano particolareggiato per il risanamento ed il restauro conservativo della Città Vecchia ideato dall'arch. F. Blandino, in linea con i principi della conservazione integrata in seguito sanciti dalla Dichiarazione di Amsterdam del 1975 [De Sandi 2014, 424-429]. Gli intenti del Piano Particolareggiato riecheggiano nel recente Piano di Interventi per il recupero, la riqualificazione e la valorizzazione della città vecchia – Piano Operativo Cultura e Turismo - approvato dal Tavolo Istituzionale Permanente del CIS (Contratto Istituzionale di Sviluppo) ed adottato dal Comune di Taranto a luglio del 2018.

Il Piano, esito di un lavoro pluriennale, elaborato anche in seguito ai risultati del Concorso Internazionale di Idee #OPENTARANTO e consistente in un programma di interventi finalizzati alla valorizzazione, al recupero e allo sviluppo sociale ed economico affronta la complessità morfologica urbana e il suo rapporto con il mare, non trascurando l'importanza del contesto sociale. Promotore del Piano degli Interventi è il Comune di Taranto, proprietario di gran parte degli edifici della Città Vecchia, sempre più interessata dal fenomeno di abbandono della popolazione residente e da un incremento costante delle attività turistiche.

Per tali ragioni il Piano si prefigge un duplice obiettivo: restituire all'isola la centralità di cui è stata detentrica per secoli e persa a partire dalla seconda metà del XIX secolo con la progressiva espansione e il decentramento della città [Lapesa 2011, 13-17], perseguibile con il potenziamento delle funzioni pubbliche, culturali e turistiche dell'architettura monumentale e specialistica; ripensare l'accessibilità e la fruizione in sicurezza dei 'pittaggi' dell'isola e il suo rapporto con il mare, consolidare le tracce materiali da preservare, abbattere le superfetazioni che deturpano il carattere ambientale e recuperare l'edilizia residenziale con



a)



b)



c)



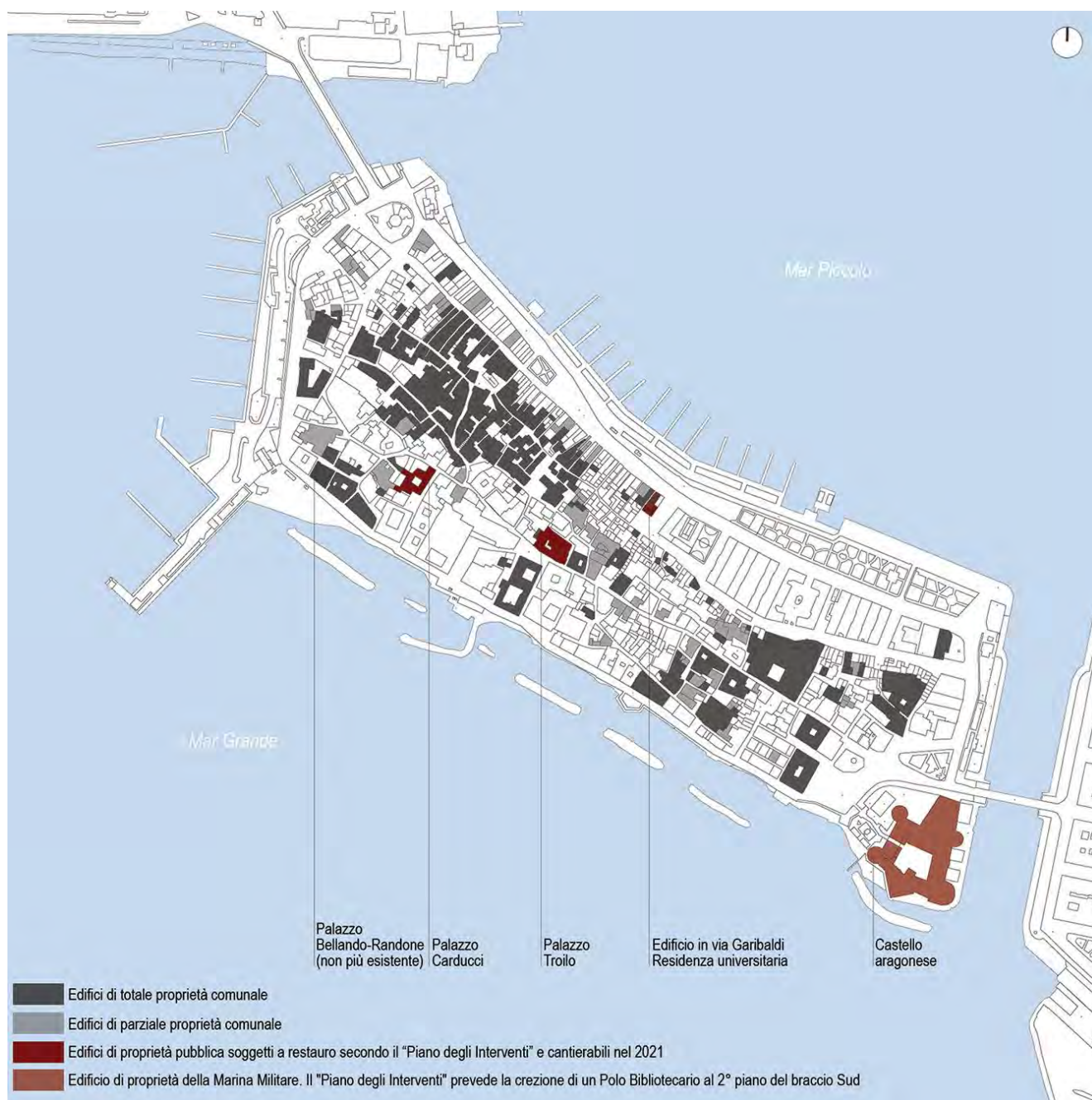
d)

1: (a) 'Taranto Vecchia'. Pittagorio Baglio, il tempio dorico e il castello aragonese; (b) Pittagorio Baglio, via Duomo; (c) Pittagorio San Pietro, vico San Pietro Imperiale: sullo sfondo la chiesa di San Domenico; (d) Pittagorio San Pietro, vico Porto [foto di M.A. Catella, 2020].

nuove forme di ospitalità [Nigro 2017, 126], nella consapevolezza che l'uso sia un mezzo per perseguire la conservazione.

Il restauro di Palazzo Troilo e di Palazzo Carducci, che ospiteranno rispettivamente il centro polivalente e il Museo del Settecento, oltre al recupero del Palazzo tra via Garibaldi e vico Novelune, da destinare a residenza universitaria potenziando le attività ricettive innescate a seguito del recupero dell'ex convento di San Francesco, ora sede dell'Università di Bari, costituiscono i primi esiti attuativi del Piano degli Interventi, cantierabili nel 2021.

Perseguire gli obiettivi del Piano è possibile non solo attuando azioni puntuali di restauro e recupero di singoli edifici, ma anche tutelando e rafforzando il carattere ambientale della forma della città plasmata nel tempo per successive stratificazioni. Sarà necessario cogliere e valorizzare i caratteri salienti degli interventi tra l'VIII secolo a.C. e il XIX secolo i quali, nel passaggio dalla *Taras* greca alla *Tarentum* romana alla 'Taranto Vecchia', sovrapponendosi alle preesistenze ed obliterandone delle parti, attualmente non permettono una lettura chiara del palinsesto urbano.



2: 'Taranto Vecchia'. Sintesi delle previsioni del Piano Interventi [rielaborazione grafica di M.A. Catella, 2020].

Per conferire un significato a queste apparenti accidentalità è necessario avviare un processo analitico che, sulla scorta dei dati conoscitivi derivanti da specifiche indagini multidisciplinari, avrà come esito la proposta di linee guida complementari agli intenti del Piano degli Interventi, per reimmettere nel circuito di fruizione della Città Vecchia alcuni edifici, attualmente inagibili e in fase di studio, opportunamente selezionati all'interno di tre distinti itinerari tematici. Questi, disegnati sulla scorta dei dati pervenuti dalla conoscenza dell'evoluzione storica, dello stato di conservazione e della vocazione dei luoghi, condotta parallelamente a scala urbana e architettonica, sono pensati in accordo con la restante programmazione del Piano degli Interventi. L'intento è valorizzare e recuperare la visibilità e

la riconoscibilità simbolica delle aree archeologiche e della rete degli ipogei, potenziare quella dei musei, riqualificare Piazza Castello, Piazza Fontana e i *waterfront* sul Mar Grande e il Mar Piccolo, rafforzando il rapporto dell'isola con il mare e consolidando il circuito murario, e recuperare le emergenze monumentali, le chiese e i complessi conventuali, potenziando la promozione culturale e turistica della Città Vecchia.

2. Il riscatto dall'oblio della Città Vecchia e il ruolo trainante dei capisaldi monumentali: il castello aragonese

L'emancipazione dall'abbandono e dal degrado che affliggono la Città Vecchia può essere incentivata da interventi pilota selezionati rispetto ad una programmazione multi-obiettivo che prevede interventi sull'edilizia residenziale, sul patrimonio monumentale e sugli spazi pubblici. Il castello aragonese di Taranto [Ricci 2007, 19, 21, 35, 87, 125, 127 e segg.; Kiesewetter 2009, 18-20, 23-26; Roberto 2009, 100-107; Farella 2009, 109-119; Carducci 2009, 137; Dalena, Di Puppo, Diciolla, Fioriello, Motta, Paradiso 2020] è uno dei capisaldi di una rete fatta di emergenze monumentali, che ha offerto l'occasione per arricchire il patrimonio delle conoscenze indispensabili alla salvaguardia e valorizzazione dell'eredità ricevuta.

Il lavoro che qui si presenta affronta problematiche complesse: la necessità di conservare la materia antica e i segni delle stratificazioni storiche; l'indispensabilità di restituire al castello, ridotto ad una sommatoria di parti sciolte dalla loro concatenazione spaziale e formale, l'unità perduta; l'esigenza di rivelare e presentare le tracce emerse dai lavori di scavo archeologico; l'urgenza di risolvere le diverse criticità strutturali; il bisogno di conciliare la fruizione pubblica con le attività del Comando Marittimo Sud della Marina Militare, custode ed utilizzatore del bene; l'impellenza di tutelare un incontrovertibile riferimento per la città di Taranto ed un indiscutibile simbolo della memoria collettiva. Di conseguenza, sono stati indagati due grandi temi, l'uno alla scala urbana, l'altro alla scala architettonica. Il primo riguarda le relazioni del castello con la città che insiste su un substrato archeologico di non immediata comprensione. Nel tempo i legami fra il castello e il tessuto urbano si sono progressivamente indeboliti. È venuta meno la connessione fra il castello, baluardo difensivo della Città Vecchia, e la cinta fortificata la cui configurazione è variata con il mutare delle strategie difensive passando dalla versione greca di età arcaica di cui esistono labili segni a quella bizantina, chiaramente riconoscibile, a quella aragonese-spagnola di cui si conservano tratti significativi [Cera 2019, 7-19].

La selezione di alcuni degli itinerari tematici previsti dal Piano degli Interventi, rivisitati nella prospettiva di una maggiore valorizzazione dell'esistente, è l'occasione per reimmettere nel circuito di fruizione dell'isola gli elementi notevoli come il castello aragonese. Si tratta di un monumento pluristratificato, una sinédوحة che racchiude in sé molti significati: certamente è un presidio difensivo soggetto a continue revisioni nel corso del tempo, ma è anche un sito che custodisce le testimonianze materiali di ipogei, depositi, spazi produttivi, luoghi di culto, alcuni dei quali rinvenuti nel corso dei recenti scavi archeologici. Dei possibili itinerari a scala urbana sono stati selezionati quei percorsi che, contemplando come punto di arrivo il castello, collegano luoghi significativi rispetto a specifici interessi tematici.

Il primo, ispirato al tema delle fortificazioni, apprezzabili circumnavigando l'isola, propone due sotto-itinerari: l'uno ripercorre il circuito greco-bizantino ipotizzato sulla base di blocchi isodomi di età greca e delle porzioni di torri bizantine rinvenute in alcuni punti, sia lungo il periplo dell'isola, come anche all'interno del castello [Dell'Aglio 2014, 70-71; Giletti 2017, 115-131; Dell'Aglio, Masiello 2018, 49-74; Cera 2019, 12-13; Biffino 2003, 221-227; De Vitis

2009, 176-180; Mastronuzzi 2013, 63-64; De Gregorio, De Vitis 2016, 23-25, 135]; l'altro segue il tracciato aragonese-spagnolo sulla base delle evidenze materiali, riconoscibili nell'isola così come nel castello [Monti 1930, 397-407; Raimondi 1992, 182; Carducci 1995, 101-178; Carducci 2006, 51-60; Ricci 2012, 61-64; De Ferraris 1867, 22; Speciale 1930, 45-83, 162, 166].

Il secondo racconta il carattere produttivo della città dal Medioevo all'età Moderna passando per i frantoi, i forni e le cantine ricavati in ipogei, molti dei quali concentrati lungo via Cava e via delle Fogge, poi trasformati nel XVI secolo in depositi di grano di palazzi nobiliari, fino a raggiungere nel castello i granai al primo livello del braccio settentrionale.

Il terzo, a cui è affidata la narrazione dei luoghi sacri, suggerisce tre sotto-itinerari. La prima opzione guida alla scoperta dei luoghi di culto pagani di età arcaica greca rinvenuti nel complesso di san Domenico Maggiore, nella chiesa di sant'Agostino e in piazza Castello, ovverosia il fulcro dell'acropoli, di cui alcuni reperti sono custoditi negli spazi espositivi del castello. La seconda offre la possibilità di esplorare i luoghi di culto paleocristiani e cristiani medievali disseminati su tutta l'isola per poi raggiungere la chiesa ipogea normanno-bizantina dei Quaranta Martiri rinvenuta in seguito ai recenti scavi archeologici nel braccio orientale del castello [Giletti 2017, 7-14, 16-18, 23-29]. La terza indirizza verso i luoghi di culto cristiano di età moderna e propone la visita di chiese rinascimentali, manieriste e barocche che si conclude con la cappella rinascimentale di san Leonardo realizzata nel braccio occidentale del castello.

Le relazioni urbane appena richiamate potranno diventare più stringenti se si riserva un punto di attenzione ad una fruizione ampliata dei luoghi lungo gli itinerari di visita che legano il castello alla città, purché si coniughino le istanze della conservazione con un'alta qualità del progetto, salvaguardando sempre il messaggio carico di memoria che quei luoghi urbani trasmettono. Ad esempio, sul fronte orientale del castello, il salto di quota fra la banchina lungo il canale navigabile, ora raggiungibile dalla corte interna attraverso lo scalone monumentale, e la soprastante piazza Castello, luogo urbano dalla ricca quanto complessa stratigrafia, potrà essere superato riconquistando la quota della città con una risalita meccanica, accanto al ponte girevole, una sorta di baluardo che segna il punto prossimo all'antica Porta Terranea, non più esistente. Mentre, sul lato meridionale, il collegamento fra la quota inferiore dei giardini all'italiana ricavati nel fossato del castello e la quota superiore di piazza Castello potrà essere risolto con una risalita pedonale in sostituzione dell'esistente Scala del Palio lungo un tratto Sud delle mura aragonesi. La nuova rampa potrà essere raggiunta dai visitatori che escono dal fossato e percorrono un tratto della banchina offrendo in tal modo un itinerario urbano alternativo alla risalita pedonale interna al fossato.

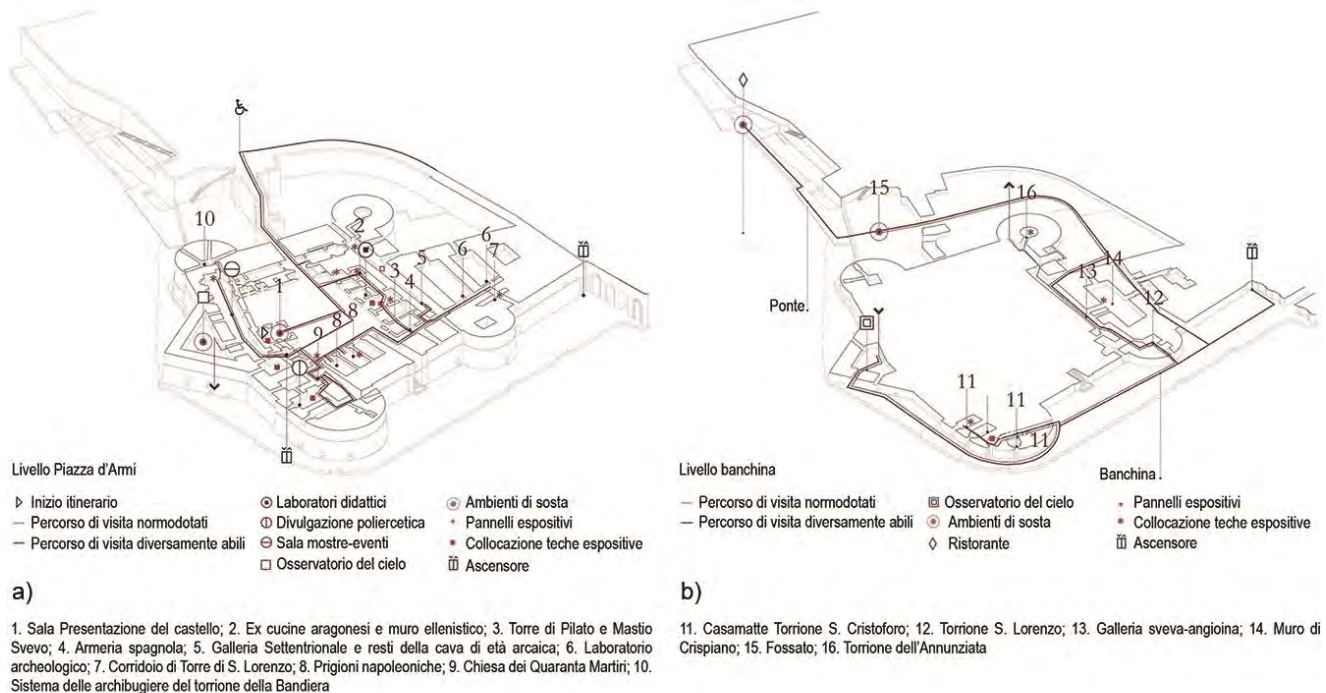
Il secondo tema sposta l'attenzione alla scala architettonica e riguarda: la 'conservazione attiva' del complesso fortificato che deve tener conto di tutte le stratificazioni storiche dalla cui comprensione derivano le scelte progettuali; la 'rivelazione' dei nuovi rinvenimenti messi alla luce dai recenti scavi archeologici; la 'valorizzazione' di ambienti, anche attraverso interventi reintegrativi, che sembrano aver perso il loro significato rispetto all'insieme. Ma per conservare, rivelare, valorizzare ed infine fruire è necessario un progetto capace di tener conto delle implicazioni strutturali, storico-critiche, estetiche e funzionali, mettendo in gioco un progetto di restauro che punti ad un 'avvaloramento' del castello, programmando interventi integrati e coordinati allo scopo di restituire organicità al complesso fortificato,



3: Itinerari tematici nella 'Taranto Vecchia' in sintonia con il Piano Interventi. (a) *Itinerario 1, percorso: Taranto città murata. Mura greche e bizantine.* (b) *Itinerario 1, percorso: Taranto città murata. Mura aragonesi e spagnole.* (c) *Itinerario 2: Taranto città produttiva. Ipogei di Via Cava e antica Via delle Fogge.* (d) *Itinerario 3, percorso: Taranto città sacra. Culto pagani greci.* (e) *Itinerario 3, percorso: Taranto città sacra. Culti paleo-cristiani e cristiani medievali.* (f) *Itinerario 3, percorso: Taranto città sacra. Culti cristiani dell'età moderna [rielaborazione grafica di M. Dalena, L. Diciolla, I. Di Puppò, M.C. Fioriello, D.D. Motta, S.G. Paradiso, 2020].*

pronto ad accogliere funzioni complementari a quelle esistenti e capaci di riscattarlo dalla sua condizione di parziale utilizzo e dalla percezione frammentaria e discontinua che lo contraddistingue.

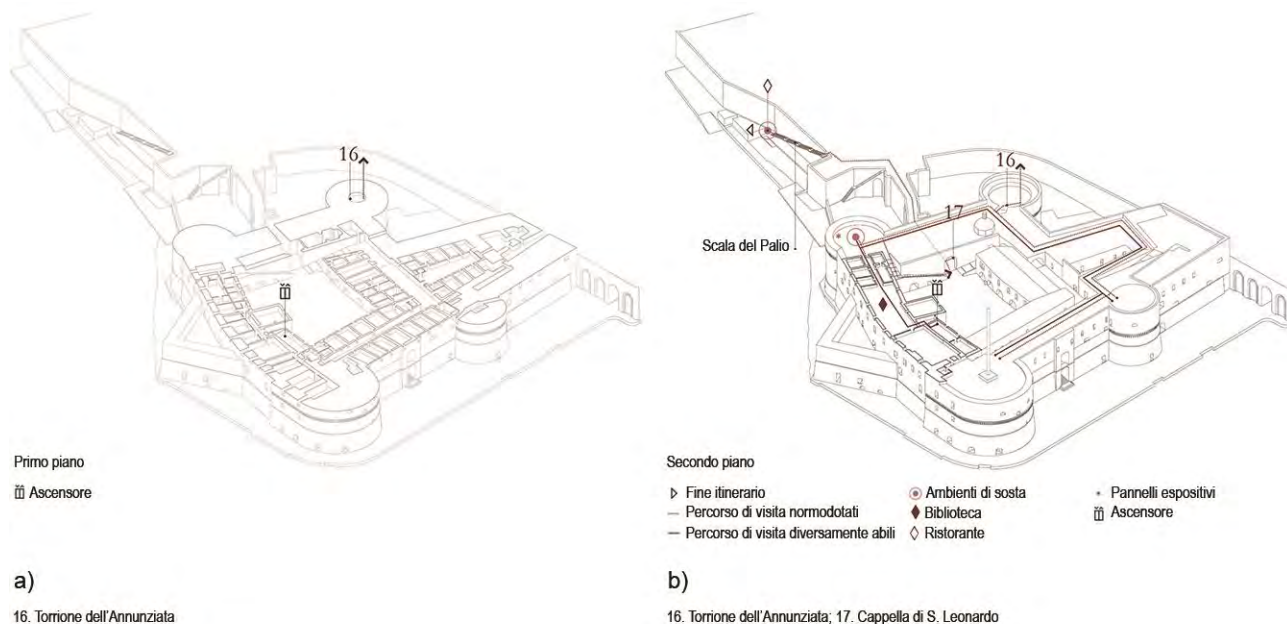
L'idea è quella di pensare ad una migliore distribuzione degli spazi, conservando i segni delle stratificazioni e valorizzando i singoli ambienti, anche attraverso mirati itinerari di fruizione interna. Per questo, si propone di focalizzare l'attenzione sull'idea di un percorso di visita fisicamente riconoscibile con l'obiettivo di accompagnare il visitatore alla scoperta e comprensione di spazi pluristratificati.



4: Itinerari tematici nel castello aragonese di Taranto alla quota della Piazza d'Armi (a) e della banchina (b) [elaborazione grafica di M. Dalena, L. Diciolla, I. Di Puppo, M.C. Fioriello, D.D. Motta, S.G. Paradiso, 2020].

Pensare ad un itinerario di visita è l'occasione per riflettere sulla sistemazione e presentazione degli ambienti di scavo archeologico con i relativi reperti, attraverso la progettazione di passerelle 'a ponte' per non interferire con le sottostanti aree di scavo, sulla mirata dislocazione di pannelli didattici e vetrine espositive e sulla riorganizzazione degli spazi destinati a diventare deposito e laboratorio archeologico nell'ala settentrionale.

Visitata la piazza d'armi, il percorso prosegue scendendo alla quota della banchina per poter raggiungere le casematte e scoprire le postazioni di tiro, attraverso il 'puntone triangolare', un bastione difensivo articolato su due livelli, tuttavia mortificato a causa dell'intromissione di una scala in calcestruzzo armato che pone il problema della sostituzione, risolvibile con una struttura leggera e reversibile. Si tratta di due ambienti sovrapposti, uno inferiore voltato con una pseudo-botte, l'altro superiore originariamente a cielo aperto, ma ulteriormente compromesso da una copertura incongrua che è auspicabile rimuovere per restituire alla corte triangolare l'antica spazialità.



5: Itinerari tematici nel castello aragonese di Taranto alla quota del primo (a) e del secondo livello (b) [elaborazione grafica di M. Dalena, L. Di Ciolla, I. Di Puppo, M.C. Fioriello, D.D. Motta, S.G. Paradiso, 2020].

L'itinerario procede risalendo ai piani superiori attraverso le cordonate nella piazza d'armi fino a raggiungere la quota delle coperture da cui poter godere dello straordinario panorama offerto dalla Città Vecchia racchiusa fra le insenature del Mar Grande e del Mar Piccolo. Rispetto al percorso principale si propongono due diverse diramazioni che si staccano dal percorso turistico. L'una si svincola dalla cordonata Nord-Ovest alla quota del primo piano per raggiungere tre ambienti comunicanti che potranno essere convertiti in un caffè letterario da riservare agli Ufficiali e agli ospiti del castello. Si tratta degli ex-granai, situati nell'ala Nord sottoposti nel tempo a manipolazioni che ne hanno snaturato lo spazio, il quale tuttavia potrà essere reintegrato sulla base di documenti d'archivio¹ e inequivocabili tracce materiali. Proseguendo lungo la stessa diramazione si potranno raggiungere le antiche celle di punizione, anch'esse in stato di abbandono, che con minimi interventi potranno essere convertite in alloggi destinati a studiosi e/o ricercatori. L'altra diramazione si biforca dalla cordonata Sud-Ovest per guadagnare l'ingresso al secondo livello del braccio Sud, il luogo delle ex-camere costituite da ambienti intercomunicanti ora in precario stato di conservazione ma che, opportunamente restaurate, potranno accogliere una biblioteca pubblica, in linea con le prefigurazioni del Piano degli Interventi che prevede nel monumento un polo bibliotecario capace di promuovere il ruolo pubblico del Castello con un maggiore coinvolgimento della comunità tarantina. Inserire una biblioteca implica la risoluzione di problemi strutturali, distributivi, figurativi e manutentivi, che dovranno tener conto di tutte le dotazioni necessarie, ivi compresi i dispositivi per il superamento delle barriere architettoniche, da affrontare con l'inserimento di un ascensore in un punto baricentrico a favore di una razionale distribuzione degli spazi, ma soprattutto di minimo impatto dal punto di vista strutturale, spaziale e figurativo.

¹ Simancas Archivio Generale, *Relazione a firma di Cesare de Gennaro, Benvenuto Tortelli, Scipione de' Monti ed altri della commissione su Taranto*, documento EN, L 1065/38, Napoli, 21-01-1574.

Conclusioni

Il caso studio della città vecchia di Taranto e del suo castello aragonese è stato affrontato nella convinzione che il restauro, inteso come sintesi complessa di saperi disciplinari diversi, non può prescindere dal rapporto unico e irripetibile con il contesto, dalla conoscenza delle vicende storiche che hanno determinato il lento divenire del palinsesto fortificato quale parte integrante di una densa stratificazione del centro antico, dall'articolazione spaziale strettamente legata ad esigenze distributive, dagli aspetti formali che concorrono alla definizione dell'immagine, dai materiali e dalle tecniche della tradizione costruttiva che intervengono a identificarne i caratteri identitari. Con questa consapevolezza è possibile indirizzare le opzioni progettuali coordinando i diversi apporti disciplinari selezionando, valutando, interpretando e facendo rivivere nel progetto gli spunti forniti dagli studi analitici attraverso una consapevole sintesi critica.

Bibliografia

- BIFFINO, A. (2002-03). *Cattedrale di San Cataldo*, in «Taras», XXIII, 1-2, pp. 221-227.
- CARDUCCI, G. (1995). *La ricostruzione del castello di Taranto nella strategia difensiva aragonese*, in «Archivio storico pugliese», XLVIII, pp.101-178.
- CARDUCCI, G. (2006). *Il castello aragonese e post-aragonese*, in *Dal kastron bizantino al castello aragonese*. (Atti del Seminario, Taranto, 2004), a cura di C. D'Angela, F. Ricci, Taranto, Scorpione, pp. 51-60.
- CARDUCCI, G. (2009). *Il Castello Aragonese di Taranto dalla ricostruzione aragonese alla fine del Cinquecento*, Bari, Editrice Tipografica, p. 137.
- CERA, G. (2019). *Osservazioni topografiche sulle mura di Taranto*, in *Atlante tematico di Topografia Antica. Urbanistica e monumenti, strade, insediamenti e territorio, Atta 29-2019*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, pp. 12-13.
- DALENA, M., DI PUPPO, I., DICIOLLA, L., FIORIELLO, M.C., MOTTA, D.D., PARADISO, S.G. (2020). *L'incastellamento in Terra d'Otranto il caso studio del castello aragonese di Taranto*, tesi di laurea discussa al Politecnico di Bari, Corso di Laurea Magistrale in Architettura, relatore prof. de Cadilhac R., a.a. 2019/2020.
- DE FERRARIS, A. (1867). *Del sito della Giapigia*, Lecce, Tipografia Garibaldi Flascassovitti e Simone, p. 22.
- DE GREGORIO, N., DE VITIS, S. (2016). *Gli ipogei a Taranto, La città sotterranea, la fase rupestre, l'evoluzione stratigrafica*, Taranto, Ed. Mandese, pp. 23-25, 135.
- DELL'AGLIO, A. (2014). *Taranto tra il V e il IV sec. a.C.*, in «Siris», XIV, pp. 70-71.
- DELL'AGLIO, A., MASIELLO, L. (2018). *Taranto tra III e II secolo a.C.*, in *La romanizzazione dell'Italia Ionica. Aspetti e Problemi*, a cura di L. Lepore e C. Giatti, Thiasos monografie, 13, Roma, Edizioni Quasar, pp. 49-74.
- DE SANDI, G. (2014). *Taranto, Sguardi di ieri e di oggi*, in *L'emergenza ambientale a Taranto. Le risposte del mondo scientifico e le attività del polo "Magna Grecia"*, a cura di A.F. Uricchio, Bari, Cacucci Editore, pp. 419-436.
- DE VITIS, S. (2009). *Oltre la Magna Grecia: archeologia di Taranto medievale*, in *Atti del V congresso nazionale di archeologia medievale (Foggia-Manfredonia, 30 settembre-3 ottobre 2009)*, a cura di G. Volpe, P. Favia, Firenze, All'Insegna del Giglio, pp. 176-180.
- FARELLA, V. (2009). *La chiesa rinascimentale di San Leonardo nel Castello aragonese di Taranto*, in *Il castello aragonese di Taranto. Studi e ricerche 2004-2006, Atti del II seminario (Taranto, Castello aragonese, 6-7 giugno 2007)*, a cura di C. D'Angela, F. Ricci, Taranto, Scorpione Editore, pp. 109-119.
- Aspetti e Problemi*, a cura di L. Lepore e C. Giatti, Thiasos monografie, 13, Roma, Edizioni Quasar, pp. 49-74.
- GILETTI, F. (2017). *L'acropoli di Taranto nel III secolo a.C.*, in «Thiasos», VIII, pp. 115-131.
- GILETTI, F. (2017). *Il castello Aragonese di Taranto. Gli ipogei del Torrione di San Cristoforo 2011-2016*, Taranto, Ed. Scorpione, pp. 7-14, 16-18, 23-29.
- KIESEWETTER, A. (2009). *Alle origini del Castello normanno di Taranto*, in *Il castello aragonese di Taranto. Studi e ricerche 2004-2006, Atti del II seminario (Taranto, Castello aragonese, 6-7 giugno 2007)*, a cura di C. D'Angela, F. Ricci, Taranto, Scorpione Editore, pp. 18-20, 23-26.
- LAPESA, G. (2011). *Taranto dall'Unità al 1940. Industria, demografia, politica*. Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 13-17.
- MASTRONUZZI, G. (2013). *Il Castello Aragonese di Taranto in 3D nell'evoluzione del paesaggio naturale*, Bari, Ed. Digilabs, pp. 63-64.

- MONTI, G.M. (1930). *Il libro rosso del comune di Taranto e le fortificazioni cittadine*, in «Japigia», VIII, IV, pp. 397-407.
- NIGRO, F. (2017). *Città vecchia di Taranto*, in «EWT | Eco Web Town n° 15 – Vol. I/2017. Progetto urbano. Prove d'innovazione», pp. 120-146.
- OCCHINEGRO, U. (2014). *The Old Town of Taranto: Architectural Reading of the Historic Urban Form for the Correct Methodology for Restoration Project the Built Heritage in the Island*, in «2nd International Conference on Architecture and Urban Design, 2-ICAUD: Conference Proceedings», pp. 362-1-362-9.
- OLIVA, L. (2011). *Il Progetto di Architettura nei centri storici degradati: il caso di Taranto*, in *Il Progetto d'Architettura fra didattica e ricerca. Atti*, a cura di C. D'Amato, Bari, PolibaPress – Arti Grafiche Favia, pp. 1037-1046.
- RAIMONDI, G. (1992). *Dal principe al castello*, in *Il castello di Taranto. Immagine e progetto, Mostra documentaria promossa in occasione del quinto centenario della ricostruzione del Castello di Taranto (Taranto, Castello Aragonese, 25 novembre - 18 dicembre 1992)*, Taranto, Congedo editore, p. 182.
- RICCI, F. (2007). *Il castello aragonese di Taranto*, Taranto, Scorpione Editore, pp. 19, 21, 35, 87, 125, 127 e segg.
- RICCI, F. (2012). *Francesco di Giorgio Martini e il castello aragonese di Taranto*, Taranto, Scorpione, pp. 61-64.
- ROBERTO, V. (2009). *Per una ricostruzione georeferenziata delle fasi costruttive del Castello di Taranto*, in *Il castello aragonese di Taranto. Studi e ricerche 2004-2006, Atti del II seminario (Taranto, Castello aragonese, 6-7 giugno 2007)*, a cura di C. D'Angela, F. Ricci, Taranto, Scorpione Editore, pp. 100-107.
- SPEZIALE, C.G. (1930). *Storia militare di Taranto negli ultimi cinque secoli*, Bari, Editori Laterza, pp. 45-83, 162, 166.

Sitografia

- <http://dspace.epoka.edu.al/bitstream/handle/1/1054/362.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (luglio 2020)
- <http://www.comune.taranto.it/index.php/elenco-aree-tematiche/urbanistica-e-mobilita/direzione-pianificazione-urbanistica-piano-mobilita/pianificazione-programmazione-urbanistica/piano-di-risanamento-della-citta-vecchia-arch-francesco-blandino> (luglio 2020)
- <http://archeotaranto.altervista.org/archeota/taras78/architettura.htm> (luglio 2020)
- http://www.comune.taranto.it/images/doc/vivere_Taranto/cenni_storici/concorso_taranto_vecchia/OPENTARANTOweb100.pdf (luglio 2020)
- http://www.ecowebtown.it/n_15/pdf/15_14-nigro-it.pdf (luglio 2020)
- <https://agcult.it/a/21037/2020-06-26/mibact-taranto-firmati-i-disciplinari-delibera-cipe-melucci-cambiamo-volto-alla-citta> (luglio 2020)
- http://asset.regione.puglia.it/assets/files/PS%20TA%202018/analisi%20di%20sistema/All.8_%20Bozza%20PUG%20Comune%20di%20Taranto.pdf (luglio 2020)

Contro il palinsesto Versus palimpsest

RENATO CAPOZZI

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il saggio mette in questione l'efficacia della nozione di palinsesto. Delle tracce archeologiche, delle stratificazioni architettoniche o urbane, il progetto non deve rivelarne tutti gli strata ma selezionarli. È il caso del teatro di Sagunto ove del manufatto antico si assume una facies, opposto quello di Napoli ove si mantiene l'attuale stratificazione edilizia senza alcun valore formale. La riscrittura deve partire da quella preesistente ma deve scegliere una traccia su cui fondare il nuovo.

The essay denies the effectiveness of the notion of palimpsest. Of the archaeological traces, of the architectural or urban stratifications, the project must not reveal all the layers or sediments but select them. This is the case of the Sagunto theater where a facies of the ancient artefact is assumed, opposite Naples one where the current stratification is maintained without any formal value. The rewriting must start from the pre-existing one but must choose a track on which to base the new one.

Keywords

Palinsesto, *strata*, scelta.

Palimpsest, *strata*, choice.

Introduzione

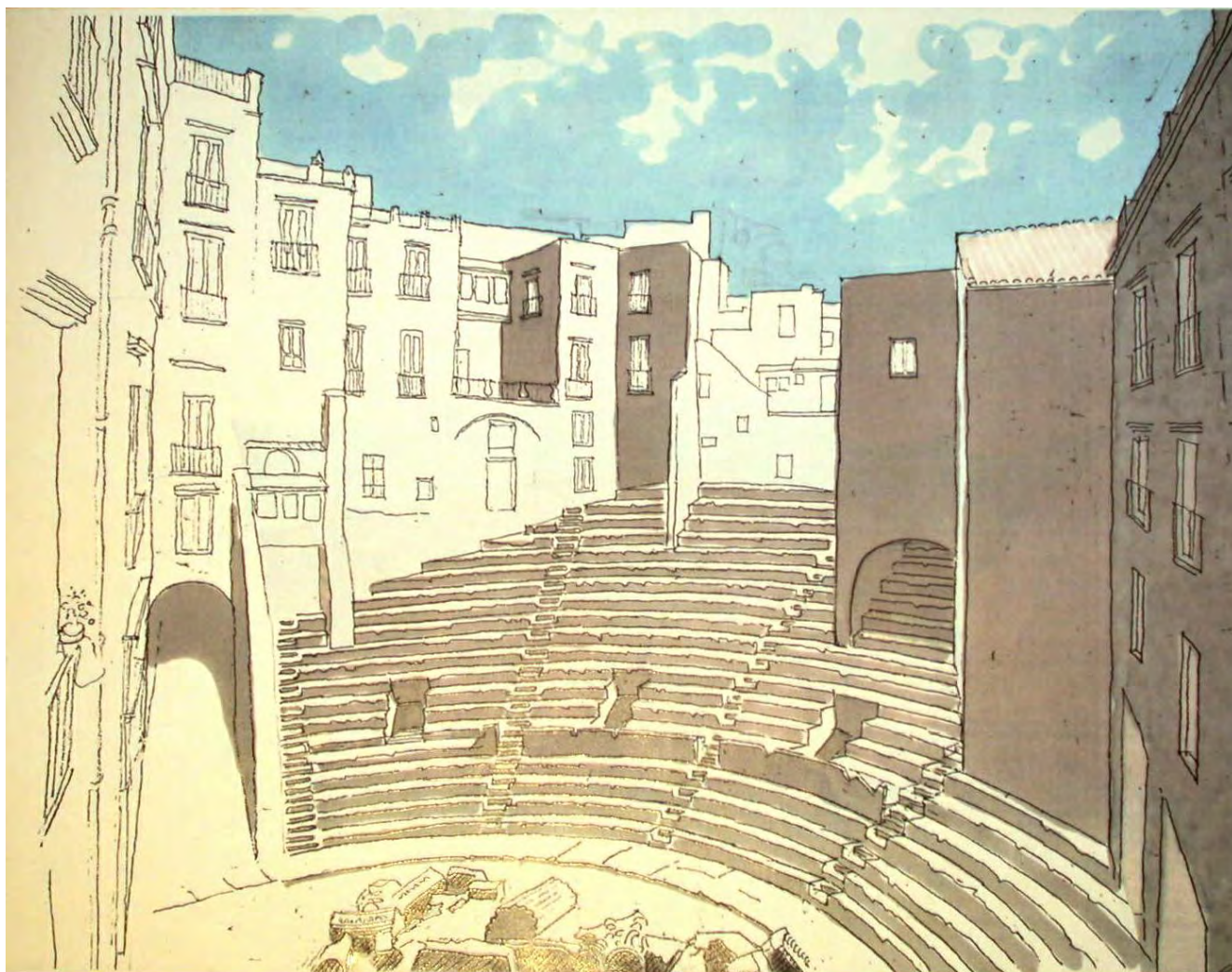
Per indagare le profondità semantiche di un concetto è necessario perlustrarne le radici etimologiche che al significato comune aggiungono ulteriori e fondamentali valenze. Il termine 'palinsèsto', rinvenibile nella lingua italiana a partire dal 1829, generalmente e *strictu sensu* indica un «manoscritto in cui la scrittura primitiva è stata raschiata e sostituita con un'altra». Il lemma è un prestito latino (*palimpsēstos* -i) dal greco *palimpsēstos* a sua volta composto di *pálin* 'di nuovo; all'indietro' e di un derivato di *psáō* 'grattare, raschiare', che stava ad indicare una pergamena raschiata e riutilizzata per scrivere poi adottato per indicare – in senso traslato per la loro precaria e relativa instabilità – l'elenco dei programmi radiofonici e televisivi, modificato quotidianamente. Come si può osservare, sin dalla etimologia del termine che trattiene il vero significato designato, si riconosce una tensione all'indietro, al lasciare compresenti tracce passate, negate e sovrascritte e al tempo stesso parzialmente emergenti ma anche instabili, indefinite, di fatto equivalenti, spesso indistinguibili e affastellate nella loro con/co-esistenza. La visione del palinsesto, nel mostrare la sua fase ultima, la più superficiale, lascerebbe in filigrana, più o meno visibile sottotraccia, anche gli *strata* preesistenti. In tal senso il nuovo intervento si aggiungerebbe a quelli soggiacenti come ulteriore sovra-scrittura e velatura della congerie che la sostiene come 'inerte supporto'. Nulla si dice, in tale interpretazione, delle qualità dei differenti livelli, della loro possibile interazione o del valore relativo e soprattutto della loro capacità di determinare le scelte che il progetto ogni volta si incarica di compiere e che esso induce.

La tesi che si vuole di seguito sostenere è che la manifestazione visibile, l'epifania, del palinsesto nella sua mera stratificazione simultanea posta alla base, come programmatico obiettivo, dell'intervento sull'antico di fatto esenta dal necessario giudizio che ogni progetto dovrebbe premettere. A parere di chi scrive nel rilevare (archeologicamente) la stratificazione delle fabbriche o delle parti urbane, la necessaria trasformazione, che il progetto prefigura per il *modus hodiernus*, non deve necessariamente ri-velare tutti gli *strata* di cui quella compagine è costituita ma selezionarne (architettonicamente) gli assetti e privilegiarne uno rispetto agli altri. Diversa infatti è la postura archeologica, interessata a rilevare le sedimentazioni, riconoscerne le strutture, l'epoca e la consistenza, da quella architettonica che su tale repertorio di tracce, di *ichnai*, tende a selezionare, a discernere, a riconoscere gli assetti stabili e da quelli ripartire per proporre nuovi possibili ordini. A maggior chiarimento di queste articolazioni e differenze di seguito si intende mettere a confronto progetti e approcci diametrali: quello che mostra le tracce senza discernerne il valore relativo e che ritiene, mostrandoli simultaneamente, tutti gli strati equivalenti e quella che invece seleziona, riconosce e impone un ordine gerarchico alle varie sovrapposizioni e su quello fonda, per sintonia, le scelte del progetto. I casi descritti saranno pertanto distinti in: compresenza ed evidenza degli *strata*; selezione intenzionale di un ordine, di uno *stratum* da continuare e da sintetizzare.

1. Gli *strata* compresenti

Molteplici sarebbero i casi da poter elencare nella categoria in cui la sequenza sovrapposta di strutture formali e figurali viene assunta come valore in sé e che quindi deve essere intenzionalmente mostrata simultaneamente senza darsi carico di discriminarne alcuna perché tutte ritenute legittime per il loro valore di documento. Nell'economia di questo scritto si ritiene, però, di dover descrivere sinteticamente due casi particolarmente emblematici dell'atteggiamento fatto di ordini compresenti e spesso non distinguibili nella loro condizione agglutinante: quello del teatro di Neapolis e quello della stazione Municipio a Napoli. Due esperienze che, pur avendo avuto esiti differenti – il teatro quasi nessuno, la stazione in via di ultimazione –, presentano significativamente alcune somiglianze nell'analogo rapporto che si stabilisce tra le antiche vestigia, lo stato presente della città e l'apparizione del nuovo quando presente.

Il progetto dello Studio Einaudi per il teatro Neroniano, o dell'Anticaglia, a Napoli – commissionato nel 2003 dal Comune di Napoli (V Direzione Centrale. Servizio valorizzazione della città storica, RUP arch. G. Ferulano) e redatto dalla Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Napoli e Pompei (direzione scientifica dott.ssa D. Gianpaola) – si palesa come un intervento che lascia tutto com'è: la cavea ridotta a frammentato lacerto; la scena irriconoscibile e di fatto invisibile con gli edifici di scarso o nullo valore a presidiare e ad occludere lo spazio della cavea, riducendo, in definitiva, il teatro ad una informe congerie di sapore presepiale e pittoresca. In questo caso non si tenta alcuna possibile riconfigurazione della spazialità antica preferendo una messa in mostra di formazioni e sedimentazioni dell'edilizia di base che nel tempo ha fagocitato e quasi cancellato il grande monumento romano. Di maggiore interesse appare ad esempio la condizione del teatro di Catania o di Brescia ove, pur in presenza di alcuni manufatti successivi, è possibile riconoscere la spazialità e la forma della cavea non come residuo celato e incomprensibile ma come elemento dialettico di una composizione tra corpi distinti e dialoganti.



1: Roberto Einaudi - Fabiana Zeli [Studio Einaudi s.r.l. Roma], Il recupero del teatro di Neapolis [Comune di Napoli].

Nel progetto per la stazione Municipio di Siza e Souto de Moura, di tutt'altro impegno e valore, alla struttura sequenziale lineare, che risoda la possibilità di una relazione tra il mare, la stazione, il municipio e la collina aprendo sul fronte ovest verso il fossato del castello e che accoglie il mezzanino o lo sperone della cinta più esterna e del bastione, si contrappone l'emersione informe di alcuni reperti sovrapposti e per nulla intellegibili a partire dai ruderi del palazzo appartenuto alla famiglia Del Balzo e varie ulteriori testimonianze lungo la linea delle mura. In questi due casi il disvelamento delle rovine, senza alcun tentativo di ricomposizione figurale, non definisce alcun ordine sintattico ma solo una collazione di affastellate presenze che, lungi dal definire testimonianze intellegibili, fanno retrocedere le *antice preclare* rovine a confuse e desolanti macerie. Tale postura plainsestica che sceglie di non scegliere – in quanto si ritiene che l'antico non sia assumibile come termine *a quo* su cui innestare il nuovo in sincrono, in *sympathia* con quelle giaciture e con quelle strutture formali – ha coinvolto anche alcune teorie contemporanee che, nella costruzione del nuovo, in nome di una complessità che quel modo consentirebbe, simula l'esistenza e la simultanea e straniante compresenza di livelli sovrapposti capaci di decostruire qualunque ordine proprio a partire dalla con-fusione di orditi messi in ridondante *overlapping*.



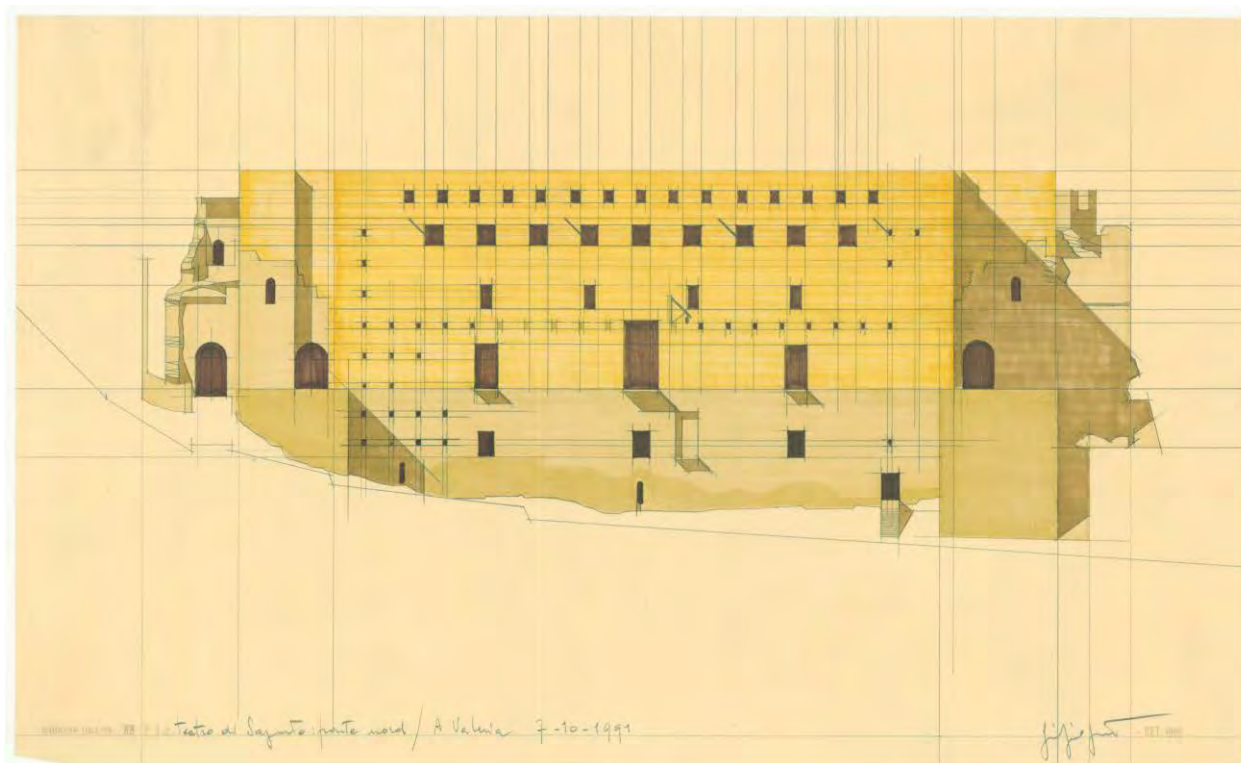
2: Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, Stazione Municipale. Veduta area della sistemazione del fossato [www.metropolitanadinapoli.it/linea-1-metropolitana-di-napoli/stazione-municipio].

Addirittura, in alcune sperimentazioni di Peter Eisenman, il palinsesto, l'ammasso simultaneo di *layer* è assunto come una possibile modalità compositiva ed espressiva sia sul piano architettonico che urbano. Una procedura seconda la quale si possono impilare i livelli, a volte rendendoli distinguibili, a volte agglutinandoli sino a renderli irriconoscibili. In tale contesto semantico l'ansia di non voler scegliere per preservare il documento e la sua stratificazione – non proponendo mai, perché ritenuta irresponsabile nei confronti dei posteri, qualsivoglia selezione – di fatto non realizza nessuna comprensione e/o conoscenza di quelle tracce. Solo il progetto rende possibile la conoscenza autentica, solo la modificazione, la ri-semantizzazione, il ri-albergare della vita, degli usi e dei riti ad essa connessa, rendono quei reperti ancora capaci di *docere*. Infine, questa posizione 'pro-palinsesto' sovente ammette l'irruzione di un nuovo che, per essere distinguibile, si dovrebbe estraniare al punto da rendersi alieno a quelle sintassi che, se non riconosciute, diventano definitivamente incomprensibili e caotiche. Come a dire: meglio avere un segno contemporaneo, semmai di informe e ripiegato Cor-ten o di diafana e immateriale leggerezza, che porsi il problema di portare avanti la lezione che quelle forme ancora ci inducono. Si pensi ad esempio al progetto dello studio Amann-Cánovas-Maruri per il parco archeologico del Molinete a Cartagena in Spagna: una copertura mistilinea metallica sostiene una pelle traspirante e traslucida che lascia le vestigia sottostanti senza alcun intervento, in una condizione di quasi abbandono, pronte a diventare 'terzo paesaggio'. Una *cubierta* piegata che, non volendo comprendere in alcun modo l'assetto formale dello strato antico, si propone come ennesimo

‘segno’ contemporaneo autoreferente, lecito solo perché ‘nuovo’ e stupefacente. Analogamente si pensi al convulso zoomorfico progetto vincitore per la Cattedrale del Castello Aragonese ad Ischia del gruppo capeggiato dall’arch. Giulio Forte, del tutto immemore degli ordini preesistenti.

2. Lo *stratum* da continuare

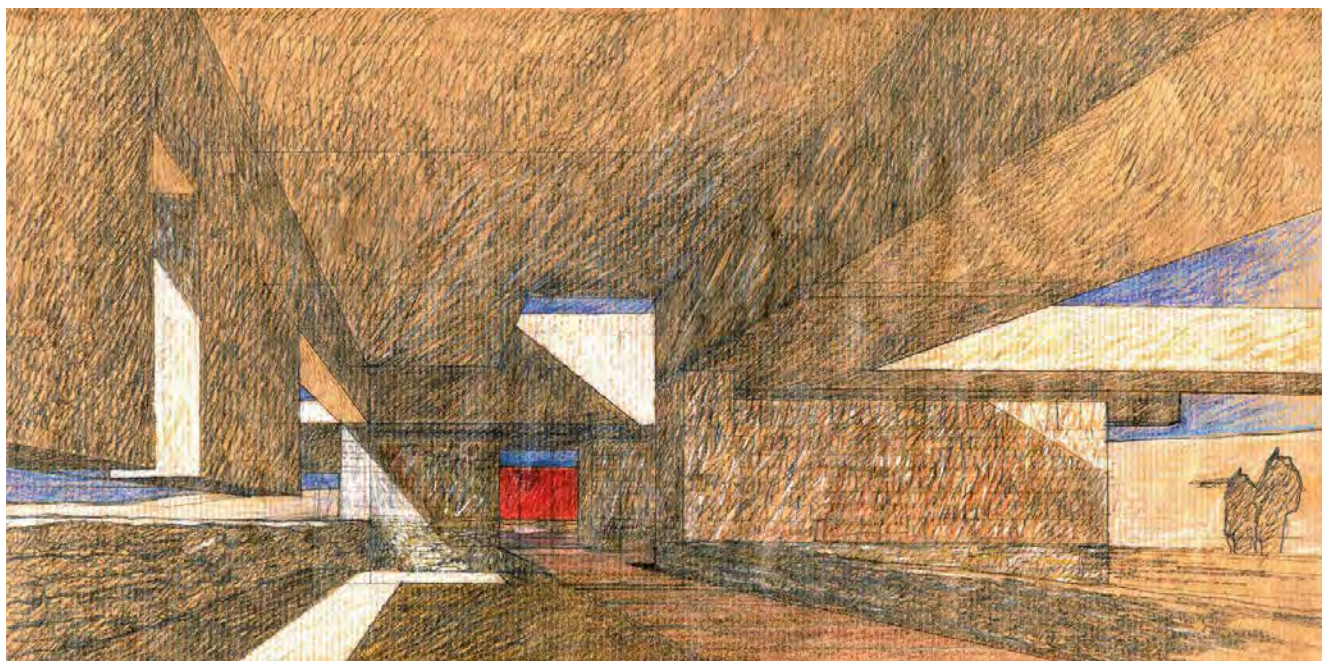
Anche questa seconda posizione offrirebbe molti casi emblematici in grado di fissarne i caratteri distintivi. Quelli in cui il distacco dalle rovine diviene occasione per riproporne, per astrazione, le spazialità – si pensi alla ricostruzione stilizzata del Castillo de Los Moros [Sansò 2017] di José Ignacio Linazasoro, alla musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova a Lisbona [Bucci 2010] di João Luis Carrilho da Graça, João Gomes da Silva e al Recupero del sito di San Nicolao di Carlo Carreras – o quelli in cui, costruendo direttamente ‘sopra all’antico’, in continuità con le sue mura, si ricompone l’unità figurale del rudere o nella direzione di un suo modello di riferimento o sondando ulteriori possibilità configurative ma purtuttavia installandosi su quell’assetto formale reinterpretandolo. È anche il caso del teatro di Sagunto di Grassi (o anche del Prinz Albrecht Palais a Berlino) o del Kolumba Museum di Peter Zumthor a Colonia. Nel teatro spagnolo il rudere viene liberato dalle incongrue superfetazioni e misinterpretazioni che lo avevano ridotto ad un teatro greco e viene riconosciuta la necessità, per un necessario uso contemporaneo, della ricostruzione della scena fissa e di una parte della cavea con una chiara assunzione figurativa, a valle di un corposo e sinottico studio comparato, del modello paradigmatico del tipo del teatro romano e della sua rilevanza urbana. Un intervento che, seppur chiaramente distinguibile in ogni aggiunta, risulta in perfetta sintonia con le antiche tracce, con gli ordini rinvenibili al di sotto delle sovrapposizioni incongrue.



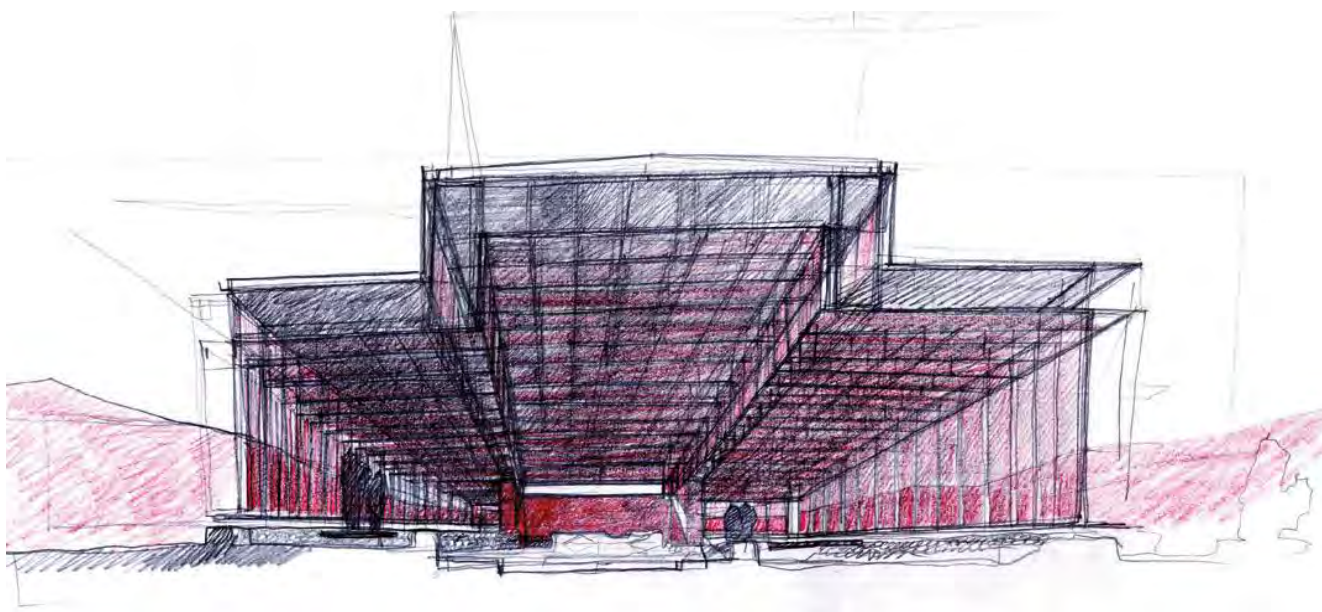
3: G. Grassi, *Studio del fronte nord del teatro di Sagunto*, disegno autografo di Giorgio Grassi (courtesy Valeria Pezza in Cafiero-Capozzi 2014).

Ordini e tracce che vengono re-imesse nel nuovo ordine formale che assume quello precedente come obiettivo dichiarato. Nell'impostazione di Grassi il rapporto tra progetto e archeologia, tra nuovo e antico, tra forme e vestigia non si dà al di fuori del riconoscimento, in quanto architetture a tutti gli effetti, di quelle forme stabili, dalla considerazione che, di fronte alla rovina, molteplici possono essere le risposte e che la condizione di rudere non è altro che un tempo 'sospeso' della fabbrica che attende una nuova 'virtuale' ri-significazione per l'oggi. Il problema compositivo rimane il 'come' produrre la modificazione adeguata e sapiente, attraverso quali scelte definite da un metodo, da una ipotesi di lavoro e, soprattutto, 'come' approfittare di questa virtualità, questa disponibilità dei reperti archeologici a rappresentare l'*incipit* di un nuovo discorso, di un nuovo auspicabile destino. Per Grassi il 'come' è sempre esplicito ed è, ogni volta e non solo per l'archeologia, l'assunzione di un modello, di un 'testo a fronte' da tradurre, e inevitabilmente tradire, fedelmente. Infatti, come egli stesso ha sottolineato «fin dai miei primi progetti io ho avuto ben chiaro che, per quello che intendevo affermare con il mio lavoro, era fondamentale che i miei modelli fossero espliciti, fossero parte necessaria del mio progetto. Fra il modello e il progetto per me non poteva esserci alcuna distanza, non doveva esserci, se non quella dovuta a tempi e circostanze diversi. [...] Questi modelli sono tali perché il progetto vuole dichiarare che il suo obiettivo è quello di arrivare a quel risultato. Che poi lo raggiunga oppure no, o che perfino lo superi, questo è del tutto secondario. Il mio esplicito e preventivo legame col mio modello è in realtà una dichiarazione d'intenti grazie alla quale, diciamo così, io mi taglio i ponti alle spalle» [Grassi 2008, 10]. Analoghe considerazioni sono quelle che animano la recente disputa accademica a più voci [Basso Peressut, Caliri 2017] sul caso dei fori imperiali a Roma tra chi vorrebbe mantenere *in situ* tutti gli *strata* – dal tardo imperiale a quello medievale quali esiti di successive demolizioni – piuttosto che riportare in luce il lastricato marmoreo del foro di Traiano o di quello di Nerva.

Il progetto di Peter Zumthor, seppure di altro segno rispetto a quello di Grassi, risulta di estremo interesse in quanto sonda una ulteriore possibilità: quella di ribattere le antiche tracce della chiesa medioevale per ricomporle e assorbirle come elementi 'preziosi' di una nuova composizione che, nel *super-pònere* un differente assetto volumetrico a valenza urbana, all'esterno lavora sulla articolazione/sovrapposizione dei volumi e nell'ipostilo interno recupera, anche in rapporto ad una ulteriore presenza 'ritrovata', le vastità e spazialità proprie delle grandi cattedrali gotiche. Ancora una assunzione di un modello ma, in questo caso, di qualità di spazio, di atmosfera e non di natura tipologico-formale. Un approccio, in definitiva diverso da quello grassiano, ma comunque ancora indirizzato alla scelta, al discernimento del valore del sostrato in vista della definizione di un nuovo ordine non confliggente o irridente ma compatibile, per senso, con quello antico dal quale ricava – in maniera non mimetica ma essenziale e distillata – linfa, ispirazione e insegnamento. A questi due famosi *exempla* molto noti vanno aggiunti altri due progetti di estremo interesse: Le Escuelas Pías de Lavapiés di José Ignacio Linazasoro e la sistemazione della Villa Faragola ad Ascoli Satriano di Luigi Franciosini. Nel primo caso, a partire dalla scelta di non ricostruire la cupola crollata della chiesa, si propone di riprodurre in parte, all'interno, la *facies* con una struttura listellare sospesa alla nuova copertura per poi ricomporre la facciata su un ordito neutro incorporando alcuni frammenti e 'memorie d'ordine'. Nel secondo caso, invece, la capacità costruttiva e di articolazione spaziale permette di realizzare una grande copertura lignea in grado di evocare le antiche spazialità e consente, al tempo stesso, di indurre una nuova possibilità figurativa nella modulazione della luce, nei ribassamenti e nelle dilatazioni sempre conformi alle antiche e riconoscibili sintassi soggiacenti.



4: L. Franciosini, G. Volpe, M. Turchiano, Villa romana di Faragola, Ascoli Satriano (FG), prospettiva interna (courtesy L. Franciosini).



5: L. Franciosini, G. Volpe, M. Turchiano, Villa romana di Faragola, Ascoli Satriano (FG), sezione prospettica (courtesy L. Franciosini).

Conclusioni

Come si è provato a mostrare, a partire da un risalimento etimologico che apre alla comprensione essenziale del senso del termine 'palinsesto' mostrandone le ambiguità e le valenze spesso inedite e confondenti, soprattutto in termini di intellegibilità delle scritture sovrapposte, tale categoria interpretativa, e in alcuni casi programmatica, in ordine all'intervento sul patrimonio storico e archeologico, in larga misura ottunde la comprensione

delle tracce, le stesse che in potenza sarebbero volute trattenere. Le ottunde proprio perché si priva della necessaria *krisis* propria del progetto che resta un sistema ordinato di scelte sulle forme e sugli spazi di cui poter dare ragione e che consente, più di ogni esibizione eterogenea di stratificazioni, di riconoscere i valori formali da tutelare e da valorizzare e quelli da documentare ma non da esibire a tutti i costi o perché confliggenti con un possibile ordine da ristabilire o perché addirittura incongrui con l'unità dell'opera. La pretesa e la presunzione, travestita da precauzione, che il lasciar traccia a-critico di tutti i passaggi e le offese del tempo consentirebbe, in una accezione di tutela inattiva e imbalsamante, la comprensione delle fasi, dei momenti – anche quelli involutivi – dei reperti archeologici, delle antiche fabbriche o dei tessuti urbani, in realtà realizza una consolante e imbelles conservazione che vieta ogni *pro-jectus*, ogni gettare in avanti, ogni possibilità di ritrovare, in quelle pietre, valori, differenze, contraddizioni. Nel non scegliere alcun ordine non si determina altro che un cacofonico e indistinguibile affastellamento di tracce imperscrutabili che, nel rompere ogni possibile unità figurativa, di fatto non riescono – *à-la* Benjamin – ad offrirsi ad alcuna ricezione generalizzata. Questi strati, appiattiti dalla loro equivalenza, non riescono a darci alcun messaggio, alcun 'sema' o 'morfema' ma solo un chiassoso rumore assordante.

Bibliografia

- BASSO PERESSUT L., CALIARI P.F. (2017) (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aión.
- BUCCI, F. (2010). *Recupero del sito archeologico al Castello di San Jorge, Lisbona. Un involucro sospeso sui resti che lo modellano*, in «Casabella», n. 794, pp. 9-15.
- CAFIERO G., CAPOZZI R. (2014) (a cura di). *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DURISCH T. (2014). *Peter Zumthor 1985-2013. Buildings and Projects*, Zürich, Park Books.
- EINAUDI R., ZELI F. (2010). *Il recupero del teatro di Neapolis - Progetto ed esecuzione*, in *Il Teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano*, in «Quaderni Istituto Orientale di Napoli», n. 19, Napoli.
- FRANCIOSINI, L. (2015). *Architettura e patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancuso Editore, Roma.
- GRASSI G. (2008). *Una vita da architetto*, Milano, Franco Angeli.
- LINAZASORO, J. L. (2015). *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, Lettera Ventidue.
- MALCOVATI, S. (2013) *Architettura e archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi*, in «La rivista di Engramma», n. 103, gennaio-febbraio, pp. 7-25.
- PANE A. (2020). *Metropolitana, archeologia, restauro, progetto: il caso di piazza Municipio a Napoli*, in *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione coordinamento*, a cura di S. F. Musso e M. Pretelli, Roma, Edizioni Quasar, pp. 872-885.
- PEZZA V. (2014). *Giorgio Grassi e il rapporto con l'antico: il teatro di Sagunto*, in *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, a cura di G. Cafiero, R. Capozzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, pp. 147-155.
- SACCHI, L. (2013). *Italia en México 2013. Architetti romani: opere recenti*, Roma, Prospettive Edizioni.
- SANSÒ C. (2017) (a cura di). *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros: architettura tra traccia e memoria: Linazasoro & Sánchez*, Napoli, Clean.

Everyone Has a Past: Selective Heritage Definitions in National Contexts

MESUT DINLER

Politecnico di Torino

Abstract

In the Middle East, during times of secularization (that came with modernization reforms in the twentieth century), Hellenistic and Byzantine past of the multilayered historic areas are valorized and communicated. During the times of conservative religious authorities, on the other hand, this past can become detested and Islamic past is favored, preserved, valorized and communicated. This paper aims at looking at the dynamics of this process through several cases from the Middle East countries focusing on the times of social conflicts.

Keywords

Politics of cultural heritage, Modernization in the Middle East, selective restoration.

Introduction

Trough cultural heritage it becomes possible for a society to tell its members what to remember and what to forget [Harvey 2001]. This mechanism is essential in modernization processes and the formation of nation-states. Anderson (1983) showed that the concept of 'nation' was needed for nationalism to function for the sake of the improved continuation of capitalist modes of production. In this process, a common past is a vital factor in imagining nations, and this common past is made possible via cultural heritage. The nineteenth century is a historically critical point in this regard, because the idea of 'cultural heritage' was produced in this period aligned with the idea of 'nation' and spread of 'nationalism'.

Especially the political use of archaeology is already well-studied in Europe in terms of the exploitation of archaeology to reinforce nationalist ideas [Kohl, Fawcett, 1995]. Trigger (1984) also suggests that most archaeological activities are undertaken with a nationalist agenda. He gives the example of the Czechs, who exploited archaeology to glorify their national past and to encourage resistance against Habsburg, Russian and Turkish domination. Similarly, in late-nineteenth century Western Europe, archaeology was used to create a common bond among communities divided by class differences. Likewise, [Hamilakis 2007, 358] also underlines the relationship between archaeology and nationalism: «nationalism produces the entity that gives meaning and purpose to it, 'the nation', and so does archaeology, as it produces the object of its desire, its *raison d'être*, the archaeological record».

Focusing on Turkey and Egypt, this paper will focus on the periods of sharp societal changes in order to investigate how cultural heritage plays an important role in managing the changing power relations.

1. Turkey

The modernization reforms of Turkey dates back to the eighteenth century. These reforms, in fact, was the acknowledgement of the European superiority over the Ottoman Empire, and even in the seventeenth century Ottomans had already accepted this superiority especially through military fails. In the urban scale, these reforms included the transformation of image of Ottoman city into a more cosmopolitan and Western image. Especially the historic peninsula which was exposed to large fires due to dense and wooden residential fabric of the

MESUT DINLER



1: Helmuth von Moltke's Istanbul map, 1839.

area had become an experimentation site for the Western urban planning implementation. Basis of such a reform movement in urban fabric was founded admiration of the bureaucrats of the period who visited cities like Paris, Vienne and London and following their return, promoted a more scientific urban planning understanding which would suggest orthogonal street pattern fitting to geometric/mathematical rules rather than *cul-de-sac* dominated organic urban pattern [Çelik 1986]. In order to regulate the street pattern, the German engineer Helmuth von Moltke was commissioned and the first thing that Moltke did was creating the map of Istanbul.

First regulation on urban planning activities was launched in 1848 and

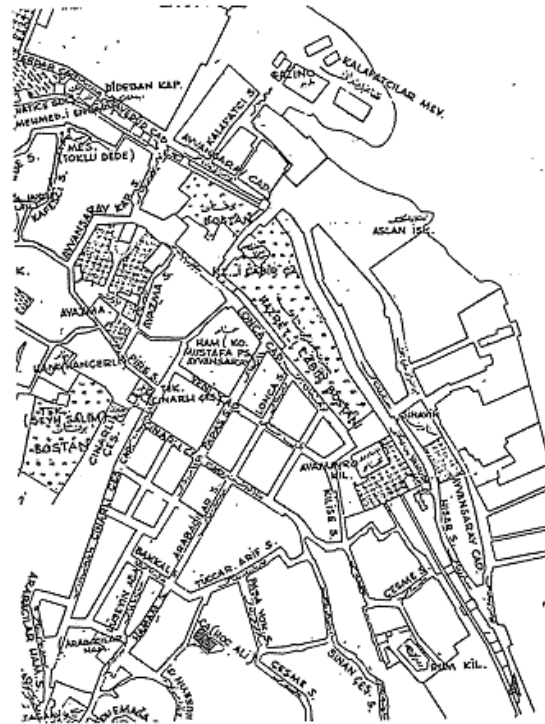
followed by 1858, 1863, 1875, 1877 and lastly in 1882 regulations (*Ebniye Nizamnameleri*). These six regulations were basically aiming to fix same issues; classification of streets according to their widths, lighting situations and density.

Çelik (1986) underlines that newly planned districts differed from each other according to extent of the fire, topography and location of the districts. If the burnt district was large and prestigious, reconstruction of the site had become a renovation project by its own. If there were a monumental building or a commercial activity on the site, then these features would lead the construction of a large street passing through district. However if the fire did not burnt a huge area but effected a smaller area, transformation had happened differently; The area were not planned as a part of an integral urban plan but rather remained as small regular grids within an organic texture. So, through the six regulations on urban planning activities, two different attitudes had emerged; one was prestigious renewal projects of valuable sites burnt down with large fires and the other was regulation of neighborhoods after relatively small scale fires. Çelik (1986) gives reconstruction of Ayvansaray as an example to small scaled rearrangements of burnt neighborhoods (fig. 2).

The collapse of the Ottoman Empire after a decade of wars - Balkan Wars (1912-1913), First World War (1914-1918), and finally the Turkish Independence War (1919-1922)- and the foundation of a new nation state carried the modernization process to a new stage and accelerated the enactment of reforms for the formation of a secular modern nation state out of a centuries old dynasty. As a new national history was being designed and validated; dealing with the Ottoman past was also a major problem for the new republic, and authority over urban space was one of the main tools to establish this authority. French architect-urbanist Henri Prost was invited by the republican regime to for the master plan of Istanbul.



34. Plan of Ayvansaray, circa 1850



35. Plan of Ayvansaray, circa 1870

2: Çelik's (1986) comparison of Ayvansaray before and after fires.

Prost was contracted in 1936 and submitted the first phase of his proposal, the Master Plan for the European Side, in 1937. Aligned with the republican ideology of creating a modern secular nation state, Prost's master plan began to be implemented throughout the 1940s. General principles of the plan was shaped around three main themes; transportation (*la circulation*), hygiene (*l'hygiène*), and aesthetics (*l'esthétique*) [Daver 1944] and the main proposals can be summarized as zoning decisions (including new development and heavy industry zones), transportation infrastructures (new ports, train stations), large squares and public parks, open-airs (*espaces libres*), destruction of structures surrounding monuments, and construction of large boulevards and streets [Bilsel, Pinon 2010].

Regarding the main curiosity of this paper, Prost's project is significant because Prost was criticized for undermining Ottoman monuments in favor of the Byzantine ones. Especially his Archaeological Park Project (which included excavations for revealing the Hippodrome and the Great Palace of Constantine and integrating these archaeological findings with the Hagia Sophia through creating terraced gardens) caused conflicts mainly with the Commission for the Preservation of Antiquities (*Eski Eserleri Koruma Encümeni*) which was the main preservation council of Istanbul [Altinyildiz 2007]. Another debated project of the 1940s was about the sixteenth-century Ibrahim Paşa Palace (which was used as a prison in the nineteenth century and in the 1940s, it was already invisible due to surrounding structures) located on the site of the new Palace of Justice which was proposed in the Prost Plan. The commission and local architects reacted against this project, and even though the Palace of Justice was constructed, the Ibrahim Pasha Palace was also revealed (although remained unrestored) [Aykac 2020].

In fact, dealing with the Ottoman past in the aftermath of the empire was a problem not only for Turkey, but also for other nation-states that emerged as the Ottoman Empire collapsed.

Particularly in Balkans, a process of de-Ottomanization was on the agenda of the newly formed state structures. For instance, after Bulgaria became independent from Ottoman rule with the Russo-Turkish Wars in 1878, as Koyuncu (2013) suggests, Ottoman monuments were deliberately destroyed to erase the Islamic landmarks and to create new Christian monuments. She suggests that religion was the main trigger for the de-Ottomanization of the cityscape. The Ottoman era was conceived as an era in which Christianity was oppressed. In Skopje, where there existed a bigger Muslim community, on the other hand, after centuries of Ottoman rule, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes enacted secular reforms to generate a de-Ottomanized, European-looking city. Secularism, in this sense, functioned as an urban exclusion mechanism. Mattioli [Mattioli 2014] suggests that in Yugoslavia and Macedonia, the socialist state's secularism necessitated disciplining Islamic communities through urban exclusion and inclusion mechanisms. Also, in Turkey, as the secular reforms did not match with the old traditions of Ottoman daily life practice, the preservation of Ottoman monuments produced (what Foucault called) heterotopias.

2. Egypt

The Ottoman modernization had an impact in Egypt as well. The rebellious Ottoman governor Mehmed (Muhammed) Ali Pasha had established his own dynasty and Egypt was an autonomous Ottoman state under the control of the rebellious governor Mehmet (Muhammed) Ali Pasha until first the French, and then the British occupation. After the conquest of Egypt by Napoléon Bonaparte in 1798, archaeological artifacts began to be removed from the Ottoman Empire and shipped to Europe [Bahrani 2011]. When Napoleon occupied Egypt in 1798, he also initiated a process to collect antiquities. He was accompanied by a committee of scholars and these scholars acknowledged the importance of the antiquities in the region. Consequentially, many artifacts in Egypt were catalogued and shipped to France. When British troops took over the control of Egypt in 1801, the removal continued. The famous Rosetta Stone that is today displayed in the British Museum was also removed in this period.

Archaeology again played an important role in this period for modernization. It is noteworthy that the rebel Egyptian governor, Mehmed (Muhammed) Ali Pasha regularly gave gifts from Egypt to the same European monarchs. For instance, King Louis Philippe received the Luxor Obelisk which has been reassembled at the Place de la Concorde in Paris. A special ship was also constructed to transfer the obelisk [Bahrani 2011, 16]. In the same period, Sultan Mahmud II also gifted the friezes from Assos (an archaeological site in the Aegean Mediterranean) to the very same King Louis Philippe [Shaw 2003, 72]. In fact, just like the Ottoman state, Mehmed Ali Pasha was also undertaking a project to modernize Egypt through extensive reforms in the military and in education.

In his seminal work, Mitchell [Mitchell 2002, 179] writes: «One of the odd things about the arrival of the era of the modern nation-state was that for a state to prove that it was modern, it helped if it could also prove that it was ancient. A nation that wanted to show that it was up-to-date and deserved a place among the company of modern states needed, among other things, to produce a past». In this sense, there are similarities between Turkey and Egypt. As Turkey's modernization generated a link with the prehistoric civilizations such as Sumerian and Hittites, a similar 'new past' was also being designed in Egypt under the colonial rule established by the British military. In 1922, the year that British archaeologists discovered the tomb of Tutankhamen, Egypt also became partially independent from British. Accordingly, the archaeological discovery allowed to generate a national link with the Pharaonic past. Similar

to the young Turkish Republic who was concerned to show that Turkey was modern and historically linked with Europe having the historical foundations, also in Egypt, an intellectual community insisted that the Egypt nation had Pharaonic origins which were the very basics of the European civilization [Mitchell 2002, 182].

Another similarity between Turkey and Egypt is the emergence of 'young' conservative groups at the turn of the twentieth century claiming 'historical equality' with Europe through cultural heritage. In the 1930s' Egypt, a right wing populist party called Young Egypt (Misr al-Fatah) advocated the link between Egyptians and Pharaonic past based on militarist imperialism under a leader that owns Mediterranean [Gershoni, Jankowski 2002]. In Turkey, on the other hand, another conservative intellectual community, which is called Young Turks (Jon Turks), managed the 1908 Young Turk Revolution, which succeeded in transforming the absolute monarchy into a constitutional monarchy. The Ottoman revolutionaries did not want to terminate the monarchy; rather, they required 'Liberty, Equality, and Justice' (one may immediately detect the resonance of the French Revolution) under a tolerant sultan who would govern the Empire with more freedoms but still with the sharia [Haino lu 1995].

Adapting a postcolonial critical approach on modernism, Mitchell (2002) shows that the construction of the Aswan Dam along the Nile, on the one hand, destroyed the mud-brick traditional architecture of the Nubian villages (a community whose heritage and culture was not recognized by the official government), but on the other hand provided the possibility for Hassan Fathy, the eminent Cairo architect trained in modernist style, to design a new village of new mud-brick houses inspired by the traditional Nubian residential architecture. The architectural style of the internationally famous New Gurna village designed by Fathy for the relocation of Gurna people presents a case on the complexities of the relationship between national identity and cultural heritage. Yet the construction of the Aswan Dam was an internationally significant heritage development because by the mid-1960s, an international UNESCO-backed up campaign was launched to rescue the 1260 BCE temples of Abu Simbel in Nubia [Tamborrino, Willeke 2017]. This international rescue campaign (to relocate the temples to a position with higher altitude) paved the path for the idea of 'international cultural property' and it was an outcome of the post-war escalation of international collaboration [Glendinning 2013, 391-401].

In general, the construction of the Aswan Dam was linked to the political tensions of the Cold War. On the one hand, there was the sympathy of Nasser's government for the Soviets and the Soviet's stepping into the dam construction after the withdrawal of the World Bank and the US, while on the other hand, Israel, France, and Britain troops were located on the Suez Canal, which was geopolitically strategic for both the security of the Britain Empire and oil shipment. Within this context, the UNESCO campaign was an international effort of postwar peacemaking [Meskell 2018].

The reason that Hasan Fathy's New Gurna village remained incomplete manifests the relationship between national identity and cultural heritage in the Egypt context. First of all Fathy's valorization of the Nubian traditional architecture was not acknowledged as heritage of Egypt. On the contrary, Nubian people were treated as criminals. Another reason is that for Islamic society, this past was never representative of their identity.

Conclusion

Cultural heritage can be identified as a product of contemporary political mechanisms. These mechanisms produce 'cultural heritage' which becomes a tool for the present as much as it is the reminder of the past. In this paper, the early twentieth century modernization reforms in

MESUT DINLER

two countries in MENA region are investigated in order to understand in which ways the nation is imagined, and in which ways cultural heritage helped enable such imaginations. To be able to do this, two countries are studied; Turkey and Egypt. These two cases are distinctive in terms of their modernization experiences: Turkey is a case to represent nation-states in the aftermath of collapse of the Ottoman Empire whereas Egypt exemplifies a process of modernization in which the colonial dynamics have a strong role. Focusing on these two cases, the paper will show how cultural heritage performed in line with modernization efforts.

Bibliografia

- ALTINYILDIZ, N. (2007). *The Architectural Heritage of Istanbul and the Ideology of Preservation*, in «Muqarnas», vol. 24, pp. 281-306.
- ANDERSON, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso Books.
- AYKAÇ, P. (2020). *The Commission for the Preservation of Antiquities and its role in the appropriation of Istanbul's diverse heritage as national heritage (1939–1953)*. «New Perspectives on Turkey», vol. 62, pp. 75-99.
- BAHRANI, Z., ÇELİK, Z., ELDEM, R. eds. (2011). *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, İstanbul, SALT/Garanti Kültür A. .
- BILSEL, C., PINON, P. eds., (2010). *From the Imperial Capital to the Republican Modern City: Henri Prost's Planning of İstanbul*, İstanbul, İstanbul Research Institute Catalogues.
- ÇELİK, Z. (1993). *The Remaking of İstanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. London, University of California Press.
- DAVER, A., GÜNAY, S., RESMOR, M.R N. eds., (1944). *Güzelleşen İstanbul XX. Yıl*, İstanbul, İstanbul Maarif Matbaası.
- GERSHONI, I., & JANKOWSKI, J. P. (2002). *Redefining the Egyptian nation, 1930-1945 (Vol. 2)*. Cambridge University Press.
- GLENDINNING, M. (2013). *The conservation movement: a history of architectural preservation: antiquity to modernity*. Oxon, Routledge.
- HAMILAKIS, Y. (2007). *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford, Oxford University Press.
- HAINO LU, M. ., (1995). *The Young Turks in Opposition*, New York, Oxford University Press, New York.
- HARVEY, D. (2001). *Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies*, in «International Journal of Heritage Studies», vol.7, n. 4 pp.319-338.
- KOHL P. L. & FAWCETT, C. eds. (1995). *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press
- KOYUNCU, A. (2013). *Bulgaristan'da Osmanlı Maddi Kültür Mirasının Tasfiyesi (1878-1908)*, «Osmanlı Tarihi Ara tırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM», vol. 33, pp. 139-196.
- MATTIOLI, F. (2014). *Unchanging boundaries: the reconstruction of Skopje and the politics of heritage*, in «International Journal of Heritage Studies», vol. 20, n. 6 pp. 599-615.
- MESKELL, L. (2018). *A future in ruins: UNESCO, world heritage, and the dream of peace*. Oxford, Oxford University Press.
- MITCHELL, T. (2002). *Rule of experts: Egypt, techno-politics, modernity*. California, Univ of California Press.
- SHAW, W. M. (2003). *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley, University of California Press.
- TAMBORRINO, R., & WENDRICH, W. (2017). *Cultural heritage in context: the temples of Nubia, digital technologies and the future of conservation*, in «Journal of the Institute of Conservation», vol. 40, n. 2, pp.168-182.

Memoria, restauro, distruzione: la documentazione del tessuto urbano di Tor de' Specchi per l'isolamento del Campidoglio. Il caso di SS. Orsola e Caterina
Memory, restoration, destruction: documenting Tor de' Specchi urban pattern for the isolation of Capitol. SS. Orsola and Caterina study case

ALESSANDRO MASCHERUCCI*, BARBARA TETTI**

* MIBACT - Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma

** Università di Roma La Sapienza

Abstract

La documentazione del tessuto urbano demolito per lo scoprimento della Rupe Tarpea, comprende disegni, rilievi, fotografie, dipinti e filmati – oggi divisi fra diversi archivi – redatti per la divulgazione dei rinvenimenti archeologici. Sebbene realizzati per la propaganda delle imprese di 'liberazione' del Colle Capitolino, emergono alcune testimonianze che riferiscono una significativa attenzione verso il patrimonio che va scomparendo. La rilettura dei documenti rintracciati e riordinati, permette inoltre aggiornate riflessioni sulla demolita porzione urbana di Tor de Specchi, in particolare sulla chiesa di SS. Orsola e Caterina, monumento per cui non è più possibile un'indagine diretta.

The documentation regarding the urban pattern demolished during the excavation of the Tarpeian Rock – now divided among various archives – includes drawings, surveys, photographs, paintings and videos; it was ordered by the fascist government primarily to disseminate the archaeological achievements. Although drawn up to make known the "liberation" of the Capitoline Hill, in some reports a significant attention to the disappearing heritage emerges. Considering the traced and rearranged documents, updated reflections on the demolished Tor de Specchi come up, especially about the church of Ss. Orsola and Caterina, a monument where the hands-on investigation is no longer possible.

Keywords

Restauro, Carlo de Dominicis, Campidoglio.

Restoration, Carlo de Dominicis, Capitol hill.

Introduzione

La documentazione esistente relativa alle operazioni di 'scoprimento' della Rupe Tarpea al Campidoglio fu redatta secondo le indicazioni dettate dal regime, col preciso intento di divulgare le opere di scavo archeologico e di trasformazione del tessuto urbano, nell'imminenza delle operazioni, durante e dopo. La realizzazione di ampi tracciati stradali e slarghi, ottenuti a scapito di estesi brani urbani, determina un contatto forzato fra i numerosi livelli del palinsesto della città storica, giustapponendo al tessuto mutilo le infrastrutture della nuova urbanità. La profonda modifica di un'area di particolare valenza definisce un 'palinsesto riconfigurato', le cui vicende di formazione appaiono determinanti per la sua considerazione.* La valutazione che intere porzioni urbane siano sacrificabili ai nuovi ideali incontra voci di dissenso, anche quando sono ormai avanzati numerosi atterramenti: benché nella ristretta licenza lasciata dalle istituzioni fasciste, emerge un orientamento volto a dare conto delle

* L'Introduzione e il Paragrafo 1 sono stati curati da Barbara Tetti; il Paragrafo 2 da Alessandro Mascherucci.

valenze architettoniche, dei valori di relazione e delle peculiari percezioni dell'ambito urbano, secondo un'attenzione non ascrivibile alla nostalgia *del colore locale* [Muñoz 1943, 6].

Attraverso l'esame dei documenti rinvenuti è stato possibile rileggere la scomparsa porzione di tessuto urbano ed in particolare l'ultima fase di vita della chiesa di SS. Orsola e Caterina che, insieme a S. Andrea in Vincis, aveva contribuito ad animare il dibattito sulla "liberazione" del fianco occidentale del Colle Capitolino. L'indagine ha permesso di aggiungere nuovi elementi di conoscenza della chiesa di S. Orsola, determinanti per la comprensione dell'opera di Carlo de Dominicis, che ne ridefinisce l'aula alla metà del XVIII secolo.

1. Distruzione e memoria

L'intenzione di modificare l'area urbana fra il colle Capitolino, il Palatino e il Tevere è manifestata già negli ultimi decenni del XIX secolo e poi riproposta, di volta in volta, con diverse finalità: potenziamento delle vie di comunicazione, inserimento di infrastrutture di servizio, miglioramento delle condizioni igieniche, realizzazione di nuova edilizia, rimessa in luce delle preesistenze antiche [Racheli 1995]. Le diverse intenzionalità non trovano riscontro in una riflessione organica e fino al 1924, muovendo dai diversificati presupposti, sono redatte decine di proposte alternative al piano del 1909 [Avarello 2012].

Osservando la successione degli elaborati di cartografia urbana affiora come l'interesse muova verso nuove logiche di valutazione della città e delle sue architetture e, quindi, di intervento: insieme alla progressiva semplificazione nella rappresentazione del tessuto urbano, nel piano topografico del 1907 si arriva all'inesatta collocazione di S. Orsola, errore che perdurerà nel piano del 1909, confluendo nei progetti successivi, fino alla scomparsa.

Benché la cultura storica sia rivolta già non solo al 'monumento' in quanto opera esemplare ma al suo contesto, anche in considerazione delle specifiche relazioni dell'insieme urbano, la pratica operativa resta legata a modalità superate [Sette 2001; Consoli 2003].

Anche in ambito romano l'attività è indirizzata ad opere di liberazione, isolamento, scoprimento degli organismi monumentali: nel nucleo antico della città sono realizzati ampi percorsi, ricavati da tagli del tessuto urbano, a collegare i maggiori edifici antichi con visioni prospettiche diversificate e profonde: «La Roma attuale è purtroppo appena una memoria, diluita nella banalità degli elementi di una città qualunque, che le si è sovrapposta [...] quale diverso valore avevano certi monumenti anche oggi ammirati, nell'ambiente che gli antichi costruttori avevano predisposto, e che presentemente è perito [...]. La mania delle grandi strade, delle piazze sterminate, divoratrici dei maggiori monumenti, è essenzialmente moderna e straniera [...]. L'indirizzo ha fatto scuola e che l'ultimo capomastro e il più idiota parvenu si son fatti (e si fanno



1: Dal raffronto delle restituzioni cartografiche emerge la progressiva semplificazione nella rappresentazione del tessuto urbano e l'errata collocazione di SS. Orsola e Caterina nel piano del 1907, che persiste anche nel progetto avanzato nel 1920 dalla Commissione Reale.

ancora) con grande disinvoltura e senza pena inventiva, il merito di tracciare colla riga e col compasso strade lunghe chilometri, larghe decine di metri capaci di render banali e far scomparire le piramidi d'Egitto, se ne avessimo nei nostri paesi» [Astorri 1926, III, V].

In questo quadro, nel 1917 viene avanzata la mozione per 'liberare' il Campidoglio e nell'anno seguente viene istituita la Commissione Reale, presieduta da Rodolfo Lanciani [Hagigi, 2019]. Nel gennaio del 1920 è pubblicato *Relazione sulla sistemazione del Colle Capitolino*; nel paragrafo dedicato al versante occidentale, si propone di lasciare «integra nel suo carattere la via Tor de' Specchi, su cui prospetta un'interessante serie di case del Cinquecento e del Seicento e si elevano due chiese, di S. Orsola e di S. Andrea in Vincis, che meritano per ragioni di topografia, di storia e d'arte d'essere conservate» [Giovannoni 1920, 1, 59]. I disegni di studio della proposta illustrano l'intenzionalità di risparmiare interamente la chiesa di S. Orsola, inserita all'interno del progetto di ridefinizione dello spazio, in cui il mantenimento dell'equilibrio della nuova conformazione è affidato al ruolo del verde. Tuttavia, nella pianta pubblicata, pur mantenendo invariata l'impostazione generale, l'intento di conciliare l'ampliamento del tracciato stradale con la conservazione del minuto tessuto, cede al taglio della parte absidale della chiesa. Nel momento in cui si va attuando il rapporto diretto tra 'Stato' e 'città' attraverso il Governatorato, le pressioni per realizzare l'allargamento dei Via de Tor de' Specchi crescono con forza; scrive Giovannoni nel 1924: «Non è espressione troppo forte e troppo grave dire che ancora Roma può essere salvata, ma che tra poco sarebbe tardi» [Cardilli 1995; Giovannoni 1924, 3].

Significativamente, è proprio nel 1924 che l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma avvia la redazione dei volumi *Architettura Minore*, dove con lungimiranza è inserita un'immagine di SS. Orsola e Caterina, destinata secondo i più recenti piani, alla scomparsa¹. Secondo le intenzionalità prefigurate, con l'aggiornata variante al piano vigente sono previsti tagli e demolizioni ben più ingenti di quelle precedenti: nuovamente si levano voci di dissenso e si auspica la conservazione di S. Orsola che, con S. Andrea, è «in arretrato sulla via di Tor de' Specchi e quindi un taglio degli edifici potrebbe evitarle» [Cecchelli 1926, 17]. Nonostante gli appelli a più misurati interventi, è inaugurata nel maggio del 1927 l'esposizione *Roma che sparisce*, con cui si intende omaggiare le architetture destinate alla demolizione; nel catalogo della mostra afferma Antonio Muñoz: «sono condannati a sparire molti edifici di interesse storico ed artistico [...] mi pare fosse opportuno conservare il ricordo in forma artisticamente decorosa» [Muñoz, 1927]. Fra le opere citate nel catalogo è stato possibile rintracciarne alcune, oggi conservate presso il Museo di Roma, che ritraggono la chiesa di S. Orsola: Maria Barosso, *Lato occidentale di via Tor de' Specchi e Chiesa di Sant'Orsola*, Angelo Rossini, *La chiesa di San Nicola e Sant'Onofrio in via Tor de' Specchi*, Giuseppe Grimaldi, *Via Tor de' Specchi*; quest'ultima raffigura la medesima situazione visibile nella fotografia scattata nel luglio del 1927 per l'Istituto Luce².

Nonostante la variante del 1925, mai ratificata, e la presentazione di numerose opposizioni avanzate dai proprietari degli edifici detentori della notifica di importante interesse storico artistico, le controversie si risolvono sempre in favore delle demolizioni: la revoca dell'interesse avviene tanto sulla base delle premesse del piano «dell'assetto definitivo di tutto il complesso ambiente monumentale del campidoglio», come del suo valore legale «di esproprio e non già di piano di sistemazione»³.

¹ Archivio Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, B6, 33, *Elenco materiale fotografico sull'architettura Minore 1924-1925*, 3/10, numero 155.

² Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe, mr 269, mr 320, mr 328; Istituto Luce, 2 luglio 1927, L00006036.

³ Roma, Archivio Centrale dello Stato, codice ID 2615, busta 148, fascicolo 26; Ministero Istruzione Pubblica, Piani Regolatori 1928, vertenze giudiziarie, gennaio 1928 e 13 agosto 1928.



2: La facciata di SS. Orsola e Caterina in una foto del 1927 e in un acquarello del 1928, durante le demolizioni.

Al momento in cui le operazioni di demolizione sembrano determinate, vanno ascritte le immagini fotografiche dell'interno della chiesa di SS. Orsola e Caterina che, conservate presso l'Archivio Capitolino insieme all'eidotipo e alla relazione scritta, consentono di riconoscerne alcuni elementi dell'aspetto formale e dei dati dimensionali⁴. Infatti, le operazioni di rilievo e le fotografie -in cui è ancora presente il corredo delle suppellettili e delle immagini sacre- devono essere precedenti allo smantellamento già in atto nell'autunno del 1928. L'eidotipo comprende il rilevamento di tutti gli ambienti, con l'accurata descrizione e misurazione di tutti gli elementi che compongono l'impaginato; di particolare interesse l'appunto che fa riferimento al «Progetto Giovannoni-Negri», forse in relazione ad una delle soluzioni elaborate per la conservazione della chiesa⁵. Con la stessa logica di compensazione alla perdita della realtà architettonica e urbana mediante opere memoriali, è emessa dal Governatorato una delibera per raccogliere «Documenti, piante, lucidi, pubblicazioni e fotografie raccolte dal 1872 ad oggi e riguardanti scoperte fatte nel sottosuolo [...] ovvero monumenti ed aspetti della Roma sparita [...] tutta la documentazione grafica dei grandi lavori in corso»⁶ [Margiotta 2007, 2016].



3: Via Tor de' Specchi fra il 1927 e il 1929, nelle immagini volte ad illustrare l'apertura delle visuali verso il Teatro Marcello.⁷

⁴ Roma, Archivio Capitolino, Ripartizione X AABT Titolario 1929 Titolo 20_busta 36, fascicolo 19, Chiesa di San Nicola de' Funari. Appunti e rilievi. Anno 1930.

⁵ Ibidem.

⁶ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ripartizione. X Busta 17, fascicolo 16, miscellanea 1928, 25 maggio 1928, da Margiotta 2007.

⁷ Istituto Luce, (<https://www.archivioluce.com>); 2 luglio 1927, L00006037; 16 novembre 1928, A00006421; 25 ottobre 1929 A00015805.

A Tor de' Specchi gli smantellamenti iniziano nell'autunno del 1928, con la demolizione di tutta la fascia che prospetta sulla strada, come testimoniano alcune immagini fotografiche e il cinegiornale che celebra il VI anno del regime⁸; allo stesso momento va attribuito l'acquerello di Enrico Ortolani, dedicato a S. Orsola e Caterina⁹.

Dopo una prima fase in cui gli abbattimenti interessano il tessuto fra la testata di piazza verso il Campidoglio e S. Orsola, i lavori subiscono una battuta di arresto e le strutture della chiesa restano in piedi fino all'estate del 1929, sorrette da speroni murari. Durante la fase di fermo delle operazioni di smantellamento le fotografie scattate piuttosto che continuare a descrivere l'allargamento del tracciato e l'apertura delle nuove visuali, rivelano una diversa sensibilità verso ciò che va scomparendo, tanto all'architettura in sé, che alle relazioni urbane ormai irreparabilmente alterate. Fra le immagini dell'estate del 1929, quella che ritrae l'imbocco della strada non riguarda il Teatro di Marcello, ma le case d'angolo con Via delle Tre Pile, ossia il nodo fra la piazza e le risalite verso il colle, e l'ampio varco chiuso proprio sul fianco di S. Orsola; similmente, lo scatto eseguito dall'interno della strada è rivolto all'area demolita.

Di particolare interesse, l'immagine stretta sulla copertura di SS. Orsola e Caterina, che guarda a occidente, verso il convento di S. Francesca, e riferisce i rapporti fra l'edificato alle pendici del colle e la città, fra i prospetti minuti del convento delle oblate e il tessuto prospiciente, ossia la trama del costruito che instaura rapporti reciproci a stretta e ampia scala. Altre immagini significative ritraggono la facciata della chiesa, ripresa da due quote differenti, probabilmente con l'intento di restituire la plasticità del prospetto e la percezione delle dimensioni.

Ancora nell'aprile del 1929, Giovannoni scrive citando anche S. Orsola: «Sempre la distruzione di una chiesa, la cancellazione della parola, pur modesta, di fede e di Arte che essa reca in una città, è un fatto non lieto specialmente quando la città è Roma; e troppe invero se ne sono abbattute o se ne stanno abbattendo nella zona centrale. La sola sistemazione della regione circostante al Campidoglio [...] ora assale la chiesa di S. Orsola» [Giovannoni 1929, 597].

In questo quadro, si inseriscono le proposte per il piano regolatore presentate dal Gruppo degli Urbanisti Romani e degli Architetti dell'Urbe Burbera, pubblicate nel novembre del 1929, con l'indicazione del tracciato Via del Teatro Marcello quando ormai le operazioni di demolizione hanno raggiunto Piazza Montanara, lasciando in piedi solo il gruppo di case all'imbocco della piazza capitolina.

Le immagini fotografiche tornano a mirare nuovamente le visuali del Teatro Marcello e dell'Ara Coeli e, con quelle redatte negli anni precedenti e l'aggiunta delle viste dalla sommità del Vittoriano e dai forni del teatro liberato, restituiscono la sequenza delle fasi di demolizione.

A suffragare come la controversia sulle demolizioni si sia concentrata anche sulle chiese di via Tor de' Specchi, è il resoconto di Muñoz, pubblicato quando le demolizioni sono ormai terminate: «i tenui sacrifici che si son dovuti fare all'arte e alle memorie storiche, con la demolizione delle due chiesette e di qualche modesta fabbrica civile, sono stati così largamente compensati dal meraviglioso scenario della Rupe Tarpea, con lo sfondo del Teatro di Marcello, e dal ritrovamento nel sottosuolo di preziosi avanzi di edifici, [...] che solo qualche malinconico critico di professione potrà rimpiangere il passato» [Muñoz 1930, 527].

⁸ Istituto Luce (<https://www.archivioluce.com>), Foto attualità / Lavori in demolizione - Tor de' specchi e P. d'armi, 16 novembre 1928, A00006421, *Scorcio di via Tor de' Specchi, in prossimità della base della scalinata del Campidoglio, transennata per i lavori di demolizione delle case*, A00006422, *Scorcio di via Tor de' Specchi, in parte in ombra, in parte raggiunta dai raggi del sole, con i lavori di demolizione delle case in corso*, A00006423, *Scorcio di via di Tor de' Specchi, parzialmente illuminata dal sole, con operai al lavoro nel cantiere per la demolizione delle case*; Istituto Luce, Giornale Luce A0209 del 11/1928, 00:07:46, B/N, muto; 28 ottobre 1928.

⁹ Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe, mr 322, Enrico Ortolani, *La chiesa di S. Orsola a Tor de' Specchi, prima delle demolizioni*.



4: Via di Tor de' Specchi, con la chiesa di SS. Orsola e Caterina, nell'estate del 1929.¹⁰

Nell'intento scenografico fascista, le testimonianze del passato sono selezionate con l'intenzione di portare a contatto due determinati livelli del palinsesto urbano: i monumenti antichi e la contemporaneità. Le stratificazioni, le sovrapposizioni, le aggregazioni, e gli accostamenti sedimentati nei secoli vengono annullati per conseguire la contiguità fra due precisi momenti della storia, il cui contatto diretto deve incarnare la continuità del regime col passato imperiale, elemento fondante del potere. Su questa base vengono valutate le preesistenze: i designati monumenti della classicità, esclusi dal minuto tessuto, emergono nei grandi spazi svuotati, circondati dalle arterie di traffico e dagli slarghi visuali. Il paesaggio urbano così determinato, sebbene ormai consolidato, presenta ancora numerose questioni irrisolte, fra cui quella della stabilità stessa del colle scoperto che, rivelando fin dalle prime demolizioni la sua natura friabile, è stato ripetutamente oggetto di interventi di consolidamento, l'ultimo dei quali attualmente in corso. Tuttavia, l'osservazione delle immagini riguardanti le operazioni di demolizione e scavo ha reso possibile riconoscere alcuni elementi che hanno aggiunto nuovi dati di conoscenza della

¹⁰ Roma, Museo di Roma, af 26267, Filippo Reale, 5 luglio 1929; s.a. af 27379; s.a. af 27373; s.a. af 27380.

fabbrica di SS. Orsola e Caterina. Ponendo a confronto le fotografie con i documenti conservati all'Archivio Capitolino, sono stati ricollocati gli ambienti accessori all'aula sacra, e riconosciute alcune caratteristiche costruttive dell'edificio, utili a meglio comprendere gli interventi di ammodernamento diretti da Carlo de Dominicis fra il 1745 e il 1747.

2. Valori di un'architettura scomparsa

«È situata incontro al descritto Monastero, la chiesa delle Sante Orsola, e Caterina, e sua Confraternita, la quale già era Parrocchiale, e dedicata a S. Niccolò dei Funari [...] e ultimamente col disegno di Carlo de Dominicis è stata restaurata, e in parte riedificata» [Venuti 1766, 347, 348].

Gli interventi di ridefinizione dell'interno condotti da Carlo De Dominicis prendono avvio intorno al 1745 per terminare nel 1747; nella Pianta di Nolli la chiesa appare già nella sua nuova configurazione [Roisecco 1750; Pancirolo 1741; Rossini 1776; Piazza 1679]. La ridefinizione operata da De Dominicis è tesa a riequilibrare l'interno dell'aula caratterizzata da una forte longitudinalità, attraverso una nuova conformazione dell'articolazione parietale, volta a dilatare illusoriamente la campata centrale. Infatti, è nella campata più profonda che, entro la chiara intelaiatura dell'ordine che scandisce tutta la spazialità interna, viene sviluppato un ordine sintetico articolato sulla concavità, fino a creare, nelle volute sommitali, un recesso che simula profondità. La volontà di realizzare un'apparente dilatazione trasversale si era già palesata nell'architettura di S. Eligio, realizzata ex novo, dove l'architetto persegue un intento centralizzante, che culminerà nella fabbrica dei SS. Celso e Giuliano ai Banchi, ad impianto ovale. Anche la ridefinizione della zona presbiterale pare orientata al medesimo obiettivo di ampliamento dello spazio, attraverso l'articolazione dei piani in cui si declina la soluzione delle paraste curve che definiscono angoli stondati, più ampi sulla parete di fondo.

Tali considerazioni hanno trovato riscontro e ulteriore approfondimento nella rilettura della documentazione redatta prima delle demolizioni, in particolar modo nella restituzione del rilievo che fornisce determinanti dati dimensionali e formali, assoluti e di relazioni reciproche. Attraverso l'osservazione delle fotografie scattate durante le indagini archeologiche al di sotto dell'aula, sono state inoltre recuperate la collocazione, le dimensioni e l'articolazione dei vani accessori; nella terza campata, definita da semplici campi con specchiature di stucco, si aprono due porte: una è cieca, realizzata per conferire simmetria ai due lati, mentre l'altra è di accesso alla sacrestia, composta di due ambienti, posti a diverse quote, per la custodia degli oggetti sacri. Le immagini d'archivio, hanno anche reso possibile conoscere la posizione delle due aperture che si aprivano sul fianco nord e chiarire come il grande finestrone sopra l'altare costituisse la maggiore fonte di luce, seppure confinato entro alcune strutture murarie poste ad un livello superiore.

Sebbene lo studio di architetture scomparse presenti limiti fortissimi, il riordino e lo studio della documentazione rintracciata, hanno permesso un sostanziale avanzamento nella conoscenza di un organismo particolarmente significativo nella produzione di De Dominicis, sulla scorta della quale si tenta di spostare più in avanti l'asta della comprensione del suo linguaggio [Mascherucci 2015]. D'altronde, la scomparsa chiesa di SS. Orsola e Caterina – demolita fu pure quella di S. Eligio dei Sellari – si colloca in ordine cronologico successivamente a quella dei SS. Celso e Giuliano ai Banchi; la basilica celsiana, ancora esistente, e per la quale è disponibile una maggiore quantità di materiale documentario, ha costituito fino a tempi recenti la base delle riflessioni sulle modalità di articolazione di spazi sacri elaborate dall'architetto.

Collocando in progressione i progetti e le realizzazioni per SS. Celso e Giuliano (1733) per S. Eligio (1740), e per S. Orsola (1745), si può cogliere il percorso della ricerca di De Dominicis, e tentare di delinearne alcune caratteristiche e lo sviluppo. È così che trovano ragionevole collocazione i disegni anonimi per S. Maria della Pietà, affianco al progetto per S. Celso: entrambi,

vicini cronologicamente, sono articolati sul tema dell'impianto ovale, poi arditamente realizzato nella basilica ai Banchi. In quest'ultima l'ovale è lo strumento scelto per conseguire l'equilibrio fra tutti i vani che costituiscono l'organismo, per controllare la relazione fra spazio centrale e vani laterali, e fra tutti questi e l'espansione verticale.



5: L'aula della chiesa ridefinita da Carlo de Dominicis e durante le operazioni di scavo archeologico nel sottosuolo.

Potendo inserire nella produzione di De Dominicis anche le architetture per cui non è più perseguibile la strada della conoscenza diretta, si può considerare in modo più ampio il suo lavoro. In questo senso, le acquisizioni sulla chiesa di S. Orsola e Caterina permettono di osservare come l'intento di riequilibrare attraverso un'apparente dilatazione trasversale l'aula oblunga, venga realizzato mediante l'uso di un linguaggio che presenta elementi ricorrenti, progressivamente affinati: ritornano il contrappunto fra concavo e convesso, nelle trabeazioni continue che serrano tutta l'architettura, nelle paraste dal profilo scavato, come pure negli archi conclusi in volute sommitali e nei timpani mistilinei.

È nella sperimentazione di questi paradigmi che può essere rintracciato il sigillo della poetica architettonica di De Dominicis, il quale si confronta con tali strumenti e finalità, sia nel caso di architetture realizzate ex novo – SS. Celso e Giuliano e S. Eligio – quanto nel caso di ridefinizione di spazi esistenti, dalla conformazione già determinata S. Orsola. Fra gli esiti della prima e della seconda fabbrica, è inoltre possibile rintracciare una progressiva semplificazione degli stilemi ereditati dalla tradizione precedente, articolati da De Dominicis con sempre crescente personalità, progressivamente connotata da maggiore asciuttezza, coerenza e leggibilità di impianto.

In questo quadro, affiora una rinnovata considerazione di alcuni specifici temi di indagine: lo sviluppo della composizione della facciata dei SS. Bartolomeo e Alessandro più chiarita e netta nell'ingresso di S. Eligio; l'eco ricorrente del repertorio della decorazione borrominiana più sottile, che affiora con discrezione nell'aula di S. Orsola, e poi con maggiore moderazione nella facciata di S. Eligio, dove trapelano altri riferimenti all'antiaccademismo, più chiaramente determinati e contemporaneamente confinati in precisi campi.

In questo senso, lo studio sulla chiesa di S. Orsola si rivela determinante nella considerazione del percorso sviluppato da De Dominicis, per comprenderne la personalità, per mettere in luce gli elementi chiave nel percorso di conoscenza di una figura che non si cristallizza nell'esperienza della basilica ai Banchi ma che da questa prende avvio per approdare ad originali soluzioni nell'ambito di una ricerca chiaramente definita.

La chiesa di S. Orsola e Caterina, inserita in un palinsesto stratificato e complesso che dall'antichità ha qualificato le pendici del Campidoglio, conservava in sé rilevanti testimonianze delle vicende edilizie, in un ambito nel quale il significato dei luoghi emerge come fondante della vita per l'intera città, e non solo. Sebbene la consistenza materiale di tale patrimonio sia perduta, la documentazione riguardante gli ultimi anni della sua esistenza contribuisce alla comprensione necessaria ad indagare le diverse considerazioni che l'hanno riguardata e, quindi, i diversi approcci di modifica e conservazione. In questo quadro, tuttavia emerge come le questioni dibattute al momento della profonda trasformazione dell'area capitolina si manifestino ancora oggi nell'indefinitezza di alcune configurazioni, di sistemazioni sospese, di lacune che, richiamando l'attenzione su tracce e segni determinanti per la storia urbana, ne rivelano precipui caratteri.

Bibliografia

- Appio Secondo (1925). *La ricostruzione del centro di Roma*, in «Capitolium», 2, pp. 97-105.
- ASTORRI G. (1926, 1927), in *Architettura minore in Italia*, Roma, Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma, ed. C. Crudo.
- AVARELLO, P. (2012). *Dalla variante 1925-1926 al Piano del 1931*, in «Roma moderna e contemporanea», pp. 111-125.
- CARDILLI, L. (1995). *Gli anni del governatorato (1926 - 1944); interventi urbanistici, scoperte archeologiche, arredo urbano, restauri*, Roma, Ed. Kappa.
- CECCHELLI, C. (1926). *Arx Terrarum*, in «Capitolium», 2, pp. 10-19, 201-218.
- Cronache del Governatorato (1928), in «Capitolium» 8, p.451.
- CONSOLI, G. P. (2003). *Dal primato della città al primato della strada: il ruolo del piano di Armando Brasini per Roma nello sviluppo della città fascista*, in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di V. Franchetti Pardo, Milano, Jaka Book, pp.203-211.
- Cuccia, G. (1991). *Urbanistica, edilizia, infrastrutture di Roma capitale 1870 - 1990: una cronologia*, Roma, Laterza.
- GIOVANNONI, G. (1920). *Relazione sulla sistemazione edilizia del Colle Capitolino e delle sue adiacenze*, Roma.
- GIOVANNONI, G. (1924). *Sistemazioni edilizie nella vecchia Roma*, Roma, Danesi e Casa editrice Roma Coeditori.
- GIOVANNONI, G. (1925). *Ricostruzione del vecchio centro o decentramento?*, in «Capitolium», 4, pp.221-225.
- GIOVANNONI, G. (1928). *Questioni urbanistiche*, Roma, Stab. Poligr. De Il lavoro d'Italia.
- GIOVANNONI, G. (1929). *Attorno al Campidoglio, per la chiesa di S. Rita da Cascia*, in «Capitolium», 12, pp.593-605.
- HAGIGI E. (2019). *Lanciani e la redenzione del Campidoglio* in «Futuro classico», 5, pp. 209-241.
- INSOLERA, I., SETTE, A. M. (2003). *Roma tra le due guerre: cronache da una città che cambia*. Roma, Palombi.
- LEONE R., MARGIOTTA A. (2007). *Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940*, Milano, Electa.
- MARGIOTTA, A. (2009), *Il fondo sulle demolizioni degli anni Trenta a Roma fra storia e fotografia*, in *Via dell'impero: demolizioni e scavi; fotografie 1930-1943*, a cura di Leone, R. e A. Margiotta, Milano, Electa.
- MASCHERUCCI A. (2015). *L'opera architettonica di Carlo De Dominicis (1696-1758)*, Tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, Sapienza-Università di Roma.
- MUÑOZ, A. (1927). *Mostra della Roma che sparisce*, Roma, Associazione artistica internazionale, Roma, G. Farri.
- MUÑOZ, A. (1930). *La sistemazione del Campidoglio*, in «Capitolium», 6, pp. 521-531.
- MUÑOZ, A. (1943). *L'isolamento del Campidoglio*, Roma, Governatorato di Roma.
- PANCIROLO C. (1741). *Roma moderna distinta per rioni*, Roma, Lorenzo Barbiellini.
- PARISI PRESICCE, C., DANTI A., (2016). *Campidoglio-mito, memoria, archeologia*, Roma, Campisano editore.
- PIAZZA C. B. (1679). *Opere pie di Roma, descritte secondo lo stato presente*, G. B. Bussotti, Roma.
- RACHELI, A. M. (1979). *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Roma, Facoltà di Architettura di Roma, Istituto di Progettazione.
- ROISECCO G. (1750). *Roma antica e moderna*, Roma, Stamperia Puccinelli.
- ROSSINI P. (1776). *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Roma, Gaetano Quojani.

ALESSANDRO MASCHERUCCI, BARBARA TETTI

SETTE, M. P. (2001). *Il restauro in architettura*, Torino, UTET.

TITTONI, M. E. (1997), *Luogo di potere e monumento: la sistemazione del colle Capitolino all'inizio del Novecento*, in *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio: momenti di un grande restauro a Roma*, Ospedaletto, Pacini, pp. 17-19.

Urbanisti Romani, Gruppo degli Architetti dell'Urbe "Burbera", *Il futuro Piano Regolatore di Roma, nei progetti del Gruppo degli Urbanisti Romani e del Gruppo degli Architetti dell'Urbe "Burbera"*, in «Rassegna d'architettura», 11, pp. 408-425.

VENUTI R. (1766). *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, Roma, Carlo Barbiellini.

Un complesso brano di città: il Plaium Montis di Salerno tra ambiziosi programmi e speranze disattese

A very complex urban patch: the Plaium Montis quarter in Salerno between ambitious programs and dashed hopes

VALENTINA A. RUSSO

Università di Napoli Federico II

Abstract

Configuratosi nel corso dei secoli come una vera e propria cittadella monastica a ridosso delle fortificazioni longobarde della città di Salerno, il quartiere del Plaium Montis rappresenta un sistema urbano complesso, dai caratteri fortemente identitari. Disattesi gli esiti di quei programmi di recupero degli anni Novanta pensati per restituire un ruolo al centro storico alto della città, una condizione critica di abbandono ha progressivamente investito il quartiere all'indomani delle ultime dismissioni degli istituti penitenziari ed assistenziali.

Configured during the centuries as a proper monastic citadel close of the Lombard fortifications of Salerno, the Plaium Montis quarter represents a complex urban system with very strong identifying characteristics. As a result of all those not fulfilled urban redevelopment programs intended to give the high historic center of Salerno a new role during the nineties, a critical condition of abandonment has gradually affected this urban patch on the aftermath of the last disposals of penitentiary and charitable institutions.

Keywords

Centro storico, restauro, Salerno.

Historic center, conservation, Salerno.

Introduzione

Stretto fra il muro a nord della città antica e la torre attorno alla quale fu costruito il castello nell'VIII secolo, il quartiere del *Plaium Montis* – grande ampliamento longobardo della città di Salerno - rappresenta oggi un sistema urbano complesso, recante in sé i segni identitari di quel processo morfologico che rivela le trasformazioni del tempo. Questo brano di città, che dovette configurarsi nei secoli come una vera e propria cittadella monastica, risentendo dei processi di soppressione e riconversione di età napoleonica e postunitaria, versa oggi in condizioni di allarmante abbandono a seguito delle più recenti dismissioni degli istituti penitenziari ed assistenziali.

Il contributo si propone di ripercorrere, in primo luogo, le principali tappe dell'evoluzione urbana di un quartiere che, per la ricchezza di significati e tracce del passato, può essere definito oggi un palinsesto architettonico. In secondo luogo, lo studio vuole provare, anche alla luce dei più recenti dibattiti sul tema, a far luce sull'evoluzione e sugli esiti di quei programmi di recupero che, nel corso degli anni Novanta, si proponevano la restituzione di nuovo ruolo al centro storico alto di Salerno, con particolare riferimento al concorso di idee del 1997 avente per oggetto gli «Edifici Mondo» in seno al *Plaium Montis*.

1. Il *Plaium Montis* di Salerno: lineamenti di storia urbana

Quando, tra il 773 e il 774, i Franchi conquistarono Pavia, capitale del Regno Longobardo, costringendo il re Desiderio all'esilio, il Ducato di Benevento divenne, giocoforza, l'ultimo baluardo longobardo sul territorio italiano. Mentre, dunque, Carlo Magno si occupava di redistribuire ai membri della nobiltà franca i domini dei ducati longobardi, Arechi II – genero di Desiderio – metteva in atto un'ambiziosa azione politica, volta alla costruzione di un regno autonomo, di cui Benevento, Capua e Salerno fossero cardini. Nella sua *Langobardia minor* [Peduto, Perone 2007] Arechi accolse tutti i profughi longobardi in fuga dai territori settentrionali e, donando loro terreni e proprietà, consolidò l'immagine di una rinnovata nazione, per la cui fioritura era necessario provvedere alla fondazione di una nuova capitale. La scelta di Arechi II ricadde su Salerno, sottratta al dominio bizantino nel 646. Favorita dalla presenza strategica del mare e di un vasto territorio fertile, la sua morfologia la rendeva facilmente difendibile, dal momento che «attaccare la città da ovest sarebbe stato impossibile a causa dei ripidi monti che l'affiancano [...]». A nord la città era protetta dai monti e dal castello sistemato sul vertice della ripida collina, a sud il mare, ad est eventuali nemici che avessero ridisceso il fiume Irno si sarebbero trovati allo scoperto per qualche miglio» [Ivi, 27].

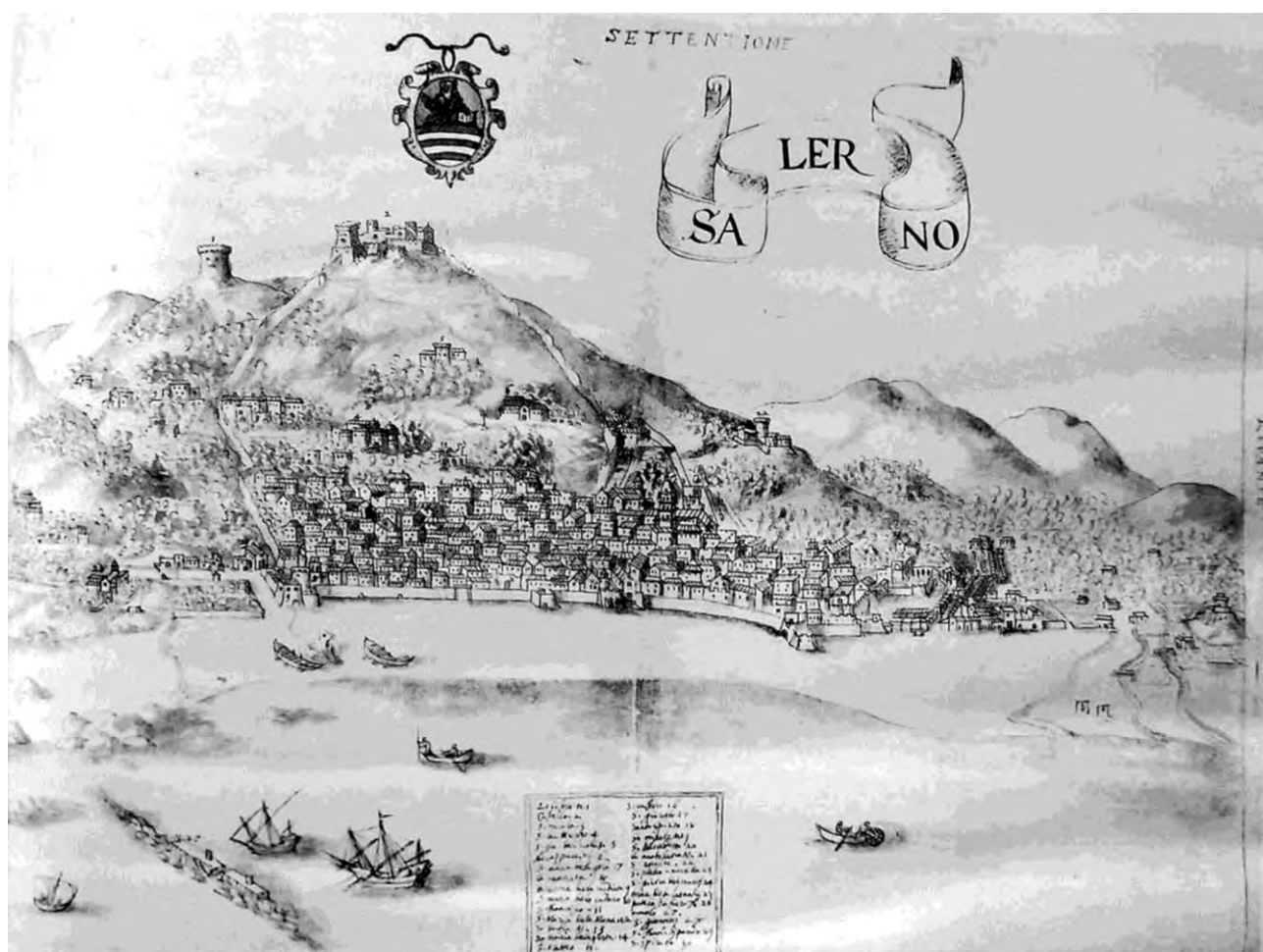
La realizzazione della *noba civitas* [Kalby 1969, Dell'Acqua 2016] rende, nell'immaginario collettivo, Arechi II il fondatore della città, anche se è sul sedime della Salerno bizantina – già romana e poi gota – che il Principe edificò la sua capitale: l'ampliato foro, il rafforzato sistema difensivo del *castrum* e il primo impianto del castello sono soltanto alcuni degli elementi con i quali Arechi dovette confrontarsi nell'ambito del suo intervento di rinnovamento della città. Proprio intorno al nucleo bizantino, disposto sulla sommità del colle Bonadies, venne proposto l'ampliamento longobardo: fu rafforzata la fortificazione «probabilmente [...] mediante la sopraelevazione delle cortine murarie» [Peduto, Perone 2007, 30], al suo interno venne inglobata la *Turris maior* bizantina e fu edificato il castello. Conservata la tipica configurazione triangolare dell'impianto urbano, con Arechi II venne fissata la stereotipata immagine della città, i cui «lati sono costituiti dai bastioni, la base è chiusa dal mare e il vertice è occupato dal castello» [Russo 2011, 185], che emerge in tutte le rappresentazioni iconografiche.

La politica arechiana, culminata con la realizzazione di una sontuosa reggia con affaccio sul mare – di cui non restano che tracce all'interno dei locali dell'Archivio di Stato – diede avvio al progetto di una nuova forma urbana [Dell'Acqua 2016]: per conferire alla città una degna veste di capitale e per contrastare la sostanziale staticità della società longobarda, i sovrani finanziarono un consistente piano di accrescimento demografico [Figliuolo 1991] che rese possibile l'inurbazione, a partire dal IX secolo, della parte alta della città, fino a quel momento sistemata ad orti. Fu con Guaiferio, eletto Principe di Salerno nell'861, che la *noba civitas* prese a seguire consistentemente la sua direttrice di espansione verso la collina: complice la migrazione della popolazione verso le aree più alte della città a causa delle continue scorrerie saracene, alle terrazze coltivate vennero gradualmente affiancati edifici e soprattutto quei complessi religiosi che, da quel momento, costituirono il cuore dell'ampliamento longobardo noto come *Plaium Montis*. Qui, lontano dal mare, e dunque dai nemici, Guaiferio fece erigere la sua nuova residenza, corredata di un'ampia cappella dedicata a san Massimo: «perciocché nell'anno 868 eretto fu, per di lui [Guaiferio] opera, il tempio di s. Massimo dentro la città di Salerno» [Paesano 1846, 50]. Si tratta di un'opera che avrebbe avuto profondo rilievo nell'ambito dell'urbanizzazione del *Plaium Montis*, un grande complesso composto da tre notevoli elementi architettonici: la casa principesca, l'ospizio,

annesso al monastero benedettino, e la chiesa, le cui colonne conservano capitelli di spoglio di epoca severiana [Kalby 1969].

Mentre fioriva la celeberrima Scuola Medica, sulla collina si moltiplicavano i monasteri, quasi tutti alle dipendenze della Abbazia cavese della SS. Trinità: la benemerenza dei Benedettini, giunti in città nel 795 e sui quali Guaiferio aveva riposto fiducia per la prosecuzione della sua opera pia, rese infatti gradualmente necessaria la realizzazione di molti cenobi [Sinno 1924]. «Fin dal 974 esisteva ivi il monistero di s. Benedetto [...]. A questo si aggiugnevano il monistero di s. Massimo fondato nel 868, quello di s. Pietro eretto nell'841, quello di s. Maria de Domno costruito nel 989» [Paesano 1846, 135] e quello di San Nicola, eretto nel 1060 a pochi passi da San Massimo: il *Plaium Montis* acquisiva quell'aspetto di cittadella monastica consolidatosi all'indomani della conquista normanna della città nel 1077.

Dopo un assedio durato ben otto mesi, l'impresa di conquista di Roberto d'Altavilla, detto il Guiscardo, segnò l'annessione della città al Ducato di Puglia e Calabria: l'*opulenta* Salerno [Delogu 1988], rimasta a tutti gli effetti una capitale, conobbe uno sviluppo tale che «il rapporto tra case e terre, all'interno delle mura, si capovolge rispetto al secolo precedente» [Figliuolo 1991, 202] e venne arricchita di un nuovo palazzo di governo, una nuova cattedrale, edifici civili e nuove fortificazioni, mentre i più recenti monasteri furono oggetto di consistenti ristrutturazioni edilizie.



1: Salerno. Disegno a penna della fine del XVI - inizio XVII secolo, Roma, Biblioteca Statale Angelica.

VALENTINA A. RUSSO

Lentamente declassata a città secondaria in età sveva e angioina, Salerno, smesse le vesti della città medievale, rivolse una rinnovata attenzione al *Plaium Montis*: il castello divenne dimora principesca e, accanto ai monasteri preesistenti – quasi tutti passati nelle mani dei Frati Minori ed ampliati – e a quelli di nuova edificazione – tra cui quello di Santa Maria delle Grazie sul limite occidentale della cinta muraria nei pressi della porta urbana – vennero eretti pregevoli palazzi, tra cui quello della famiglia Ruggi, che dovette ospitare anche l'imperatore Carlo V d'Asburgo.

La forma della città del XVI secolo è delineata in modo accurato in un disegno a penna anonimo conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma [Siniscalchi 2018] ove vengono riportati, in particolare, i numerosi insediamenti monastici pretridentini, disseminati sulla collina e circondati da ampie zone verdi, la cui trasformazione, all'indomani del Concilio, incise profondamente sull'intero assetto urbano. L'arrivo in città dei nuovi ordini religiosi – Gesuiti, Carmelitani, Cappuccini, Minori Riformati – determinò, infatti, l'esigenza di garantire adeguate sedi: vista l'abbondanza di conventi, l'impresa, di per sé, non fu difficile, ma la necessità di adattare le architetture preesistenti ai nuovi rigidi dettami della Controriforma comportò drastiche trasformazioni delle fabbriche. «Nei conventi collinari alla esiguità delle aree disponibili si aggiungeva la difficoltosa orografia del terreno che imponeva soluzioni planimetriche irregolari, come nel caso del piccolo chiostro di San Lorenzo» [Peduto, Perone 2007, 63], il cui convento, abbandonato dalle Clarisse dopo la riforma di Sisto V e ridotto in pessimo stato, fu acquistato nel 1616 dai Frati Minori Riformati, che lo ricostruirono, dotandolo di un cortile affacciato sul mare. L'attività edilizia legata ai conventi rese possibile anche l'ammodernamento del tracciato viario, con la realizzazione di nuove strade che collegarono l'area monastica alla città.

Il fermento delle comunità religiose salernitane non conobbe sosta, nemmeno quando una serie di eventi avversi – l'alluvione del 1627, l'epidemia di peste del 1656, tre terremoti sul finire del secolo – sembrò compromettere le condizioni economiche e sociali della città: la vita del popolo si svolgeva sempre più a sud, vicino al mare, i tracciati medievali delle attuali via Tasso, già decumano maggiore, e via Trotula de Ruggiero, in *Plaium Montis*, rimanevano lontane «ormai dai clamori e dai traffici, [...] sorgevano residenze signorili che venivano ampliate e ristrutturate» [ivi, 76] e, ancora più a nord, continuavano a vivere i monaci. L'immagine della Salerno del XVII secolo non doveva, dunque, discostarsi molto da quella restituita dal Dupaty nel 1785, quando, in visita alla città, scrisse: «A qui appartient cete jolie maison située au haut de la montagne? A des moines. Et celle-ci sur le penchant? A des moines. Et cete autre au pied du coteau? A des moines. Les moines possèdent donc Salerne? [...] il y a tant de couvens dans la ville qu'il n'y a pas un vaisseau dans le port» [Dupaty 1788, 192].

L'evento che, invece, segnò la fine della vivace opera degli ordini religiosi a Salerno, e che decise le trasformazioni più drastiche dei complessi monastici, fu l'applicazione del decreto napoleonico del 13 febbraio 1807 che ordinò la soppressione degli ordini religiosi e la confisca delle loro proprietà: gli edifici conventuali salernitani, come in tutto il Mezzogiorno, verranno riadattati, in via definitiva, per usi «inerenti all'amministrazione ed alla difesa dello Stato» [Perone 1999, 79]. In area collinare, dunque, il convento di San Nicola, dopo la soppressione, divenne sede del Reale Ospizio di San Ferdinando; il convento di San Francesco, a cui fu annesso anche l'ex monastero di San Pietro a Maiella e San Giacomo, ospitò, dal 1815, le Carceri Giudiziarie maschili, dette di Sant'Antonio; a San Lorenzo si insediò la Camera notarile ed il convento di Santa Maria Maddalena divenne sede del Liceo e delle Facoltà universitarie: la cittadella monastica cambiò bruscamente volto.

La trasformazione della città e del *Plaium Montis* proseguì con le soppressioni postunitarie, che confermarono il progetto di radicale cambiamento proposto negli anni precedenti; con la legge del 1866 furono chiuse nel salernitano più di 67 case religiose [Bello 1962] e molti altri monasteri subirono il traumatico cambio di destinazione d'uso che ne determinò lo stravolgimento. Tra questi corre l'obbligo di menzionare il convento di Santa Maria della Consolazione che, sul limite settentrionale del *Plaium Montis*, ospitò le Carceri femminili fino alla metà degli anni Ottanta del Novecento, quando fu dismesso e abbandonato, proprio come accadde a molti altri, vicini, complessi monastici.

2. Il ruolo del centro storico alto nei programmi del XXI secolo

Un breve resoconto di quella che doveva essere la condizione di questo complesso brano di città all'inizio della seconda metà del XXI secolo ce lo fornisce Kalby, nel 1969, sulle pagine della *Rivista di studi salernitani*: «le chiese esistenti erano quindi quella di S. Massimo, oggi aula del collegio Genovesi, quella del convento di S. Francesco, ora falegnameria del carcere, quello di S. Maria Maddalena, divenuta aula del Convitto Nazionale, che hanno perduto il loro carattere e, purtroppo, anche la loro veste e la documentazione storica e artistica. Restano ancora chiuse al culto la chiesetta di S. Maria della Consolazione, la chiesa di S. Maria de Alimundo» [Kalby 1969, 190].



2: M. Coignet, *Vue prise a Salerne*, litografia, 1788. Passeggiata in collina a Salerno, sul sedime dell'attuale via S. De Renzi, occupata dagli orti dei frati: sullo sfondo il convento di San Lorenzo e, alle spalle, quello di San Nicola.

VALENTINA A. RUSSO

Ad eccezione fatta per i maggiori episodi architettonici, ancora utilizzati quali sedi di istituti penitenziari ed assistenziali, dunque, il centro storico alto di Salerno sembra restare inerme di fronte ad una politica urbana che lo relega ai margini di quel processo di sviluppo che la città vive all'indomani della ricostruzione post-bellica. A metà degli anni Sessanta la città fronteggia un vero e proprio esodo di abitanti dal centro storico che attendono di stabilizzare la propria situazione reddituale per permettersi gli elevatissimi fitti nelle zone nuove della città [Amendola 1977]. Mentre ciò accade, il sindaco Alfonso Menna promuove, per la prima volta, l'idea di una Salerno città turistica, anticipando una serie di concetti che sembreranno rivivere nell'ambito delle riflessioni sulla città condotte nel corso degli anni Novanta.

Prima di giungere, però, al 1994, anno dell'approvazione del *Documento Urbanistico Programmatico*, con cui l'Amministrazione e lo studio dell'architetto catalano Oriol Bohigas inaugurano la stagione dei (non sempre realizzati) programmi di recupero a Salerno, trascorrono anni di desolante incuria: sul finire degli anni Settanta la dismissione degli istituti di pena e di alcune strutture assistenziali – le carceri di Sant'Antonio e l'orfanotrofio "Umberto I" in San Nicola e San Lorenzo – finisce per spogliare il *Plaium Montis* dei suoi valori originari ed anche dei suoi significati acquisiti nei secoli, rendendolo la carcassa di se stesso. E sembra risuonare quasi come una profezia l'ammonimento di Alfredo De Crescenzo sulle pagine della rivista «Archivio storico» negli anni Trenta: «quest'aspetto medievale della città Ippocratica è destinato a scomparire» [De Crescenzo 1933, 368].

La vicenda del centro storico salernitano sembra svelare, negli anni Ottanta, tutta la sua complessità, facendo emergere, sui tavoli di lavoro, la necessità di ripensare a nuove forme d'uso per le emergenze architettoniche collinari, nonché nuove connessioni con la città bassa [Lenza 2016].



3: Lorenzo Licciardi (progetto *Derive Suburbane*): l'ex convento di Santa Maria della Consolazione, divenuto nel 1866 carcere femminile, oggi in uno stato di totale abbandono. Sulla facciata convivono le tracce dei caratteri claustrali del manufatto e le aggiunte ottocentesche, proprie della nuova destinazione d'uso (foto 2020).



4: Il Plaium Montis, sul pendio del colle Bonadies: sono evidenti le tracce della cittadella monastica, con i suoi numerosi complessi conventuali, che sovrasta l'abitato della città storica bassa (foto Google Earth).

La stessa vicenda verrà ad intrecciarsi fortemente con il dibattito italiano sulla tutela e il restauro dei centri storici, dal momento che, proprio nel corso del Convegno Nazionale sul recupero del centro storico salernitano nel 1987, mentre si dichiarano assunti il criterio dell'inscindibilità tra tutela, conoscenza e destinazione d'uso e quello del rapporto tra archeologia ed urbanistica, al contempo si discute dei «punti nodali dell'attuale fase di ripensamento critico e [...] "riuso" della città antica» [Vannini 1988, 18] nell'esperienza salernitana.

Ponendosi in linea con tali riflessioni, ma volendo superare la tradizionale concezione di piano urbanistico, i programmi strategici degli anni Novanta collocano il centro storico al centro di quella serie di progetti sulla città che costituiranno il cuore della prassi metodologica di quegli anni, indirizzata al controllo della morfologia delle trasformazioni urbane [Russo 2011]; una rinnovata forma di protagonismo locale, quindi, ed un nuovo rapporto con l'Unione Europea, attraverso la sua politica legata ai fondi strutturali, sembrano rendere possibile il finanziamento dei nuovi progetti. Approvata dalla Comunità Europea il 30 aprile 1996, l'iniziativa comunitaria *Urban* si fa promotrice dell'idea di fare della rifunzionalizzazione di quel centro storico così tristemente abbandonato il perno di tutto il sistema strategico operativo, pensato per favorire lo slancio turistico della città di Salerno. L'iniziativa mira ad una prima, timida restituzione di un nuovo ruolo alla città storica, attraverso il riutilizzo di alcuni edifici di proprietà pubblica, il restauro di alcuni elementi urbani di pregio, e, ancora, la predisposizione di una serie di incentivi rivolti agli imprenditori dell'artigianato locale che intendessero insediarsi nel centro storico.

3. Il concorso di idee per gli 'Edifici Mondo' del *Plaium Montis*

Tra i settori di studio [*ibidem*] evidenziati all'interno del Documento Programmatico del 1994, il centro storico, immaginato come il vero catalizzatore della trasformazione urbana, assume un ruolo di primaria importanza. Come ripreso qualche anno più tardi nella relazione del PUC di Salerno – che proprio dal Documento fa discendere le strategie operative – gli studi sottolineano, in particolare, che «un punto importante è quello relativo alla riabilitazione

VALENTINA A. RUSSO

completa e al recupero del centro storico Nord, che deve essere integrato alla vita e all'importanza urbana» [rel. illustrativa PUC, 148]. Insistendo sul concetto di accessibilità, fondamentale per un territorio che presenta pendenze fino al 50%, nonché sulla possibilità di un mutamento delle destinazioni d'uso per i manufatti architettonici caratterizzanti il paesaggio collinare salernitano, il Documento costituisce la premessa per un concorso internazionale di idee, bandito nel 1997, «cui si demandava la speranza di fare di Salerno una più generale “questione” di progettazione urbana, secondo un'ottica spregiudicata e coraggiosa nell'affermare una politica di sviluppo e non di soli vincoli» [Irace 2016, 36].

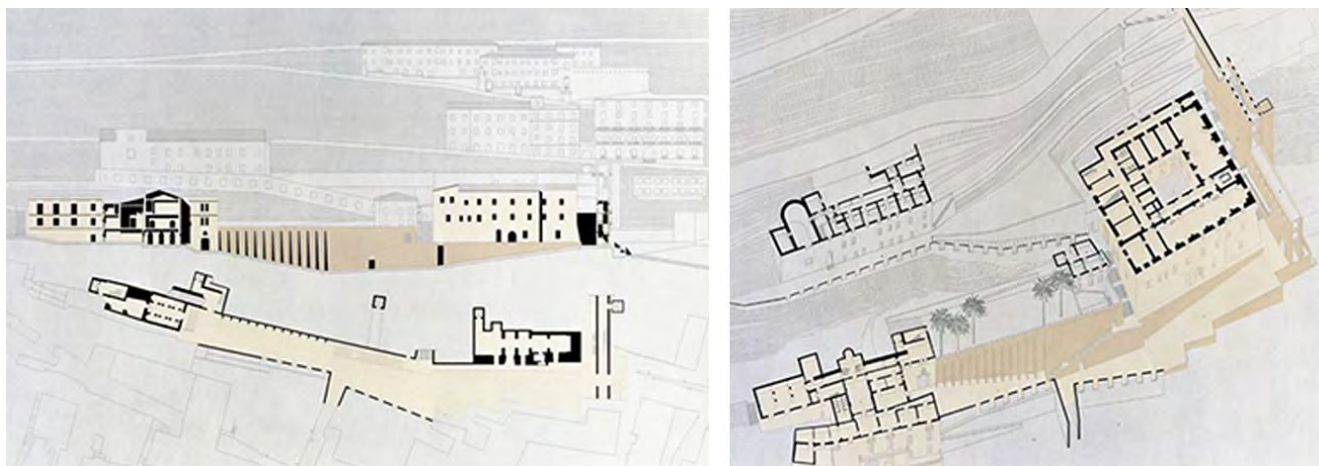
Il bando richiede ai partecipanti la presentazione di un progetto di restauro per i complessi monastici del *Plaium Montis*, quei grandi contenitori – per utilizzare «un'espressione corrente alla fine degli anni Ottanta» [Lenza 2016, 84] – denominati *Edifici Mondo* per il loro carattere di complessità; oltre a ciò, gli obiettivi richiesti dal bando risultano essere una riorganizzazione della mobilità urbana, con particolare riferimento al miglioramento dell'accessibilità di un brano di città contraddistinto da un'orografia molto complessa, e degli spazi pubblici, con l'intento di valorizzare anche l'edilizia minore.

Per la prima volta Salerno compare sulle pagine delle principali riviste d'architettura: anche giovani architetti esordienti, come Kazuyo Sejima, o già affermati ma non ancora molto conosciuti in Italia, come David Chipperfield, rispondono al bando di concorso presentando una serie di idee che sembrano alimentare il clima di grande entusiasmo che la politica dei progetti aveva creato in città.

A spuntarla, alla fine, sarà il progetto di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa dello studio SANAA di Tokyo (Premio Pritzker 2010), che persegue l'obiettivo di realizzare un'area realmente percepita come accessibile dagli utenti, connessa visivamente e tematicamente all'intera città, a formare un *public park-as-city* [El Croquis 2000]. Andando oltre l'idea di rendere il centro storico un mero centro commerciale, i progettisti dichiarano di voler piuttosto realizzare una *mixture* di cultura e commercio, servizi, educazione e verde pubblico, che trova il suo compimento nelle funzioni pensate per gli *Edifici Mondo*. Nell'idea dello studio giapponese il convento di San Francesco diviene Museo delle Erbe mediche, dichiarando uno stretto legame con i vicini Giardini della Minerva, memoria della tradizione della Scuola Medica Salernitana, mentre il complesso di Santa Maria della Consolazione si trasforma in albergo; all'interno del complesso di San Massimo prendono vita una scuola di ristorazione ed un osservatorio per lo sviluppo della città, collegati tramite un ascensore, unico grande inserimento architettonico nuovo, al sovrapposto convento di San Pietro, sede di un ristorante e di un dormitorio per studenti.

Gli altri due progetti premiati, quello firmato da Manuel Las Casas e quello di Antonio Monestiroli, sembrano invece tentare di gestire il complesso palinsesto urbano oggetto di studio trattandolo come un insieme unico, attorno al quale far gravitare il sistema di spazi aperti. Il progetto dell'architetto italiano, in particolare, si impernia sulla costruzione di una grande piazza di forma allungata nello spazio ricavato dalla demolizione di due edifici parzialmente disabitati e dei muri di cinta del carcere, nell'area meridionale.

La piazza, nuovo ingresso dalla città e affaccio di tutti gli spazi aperti e dei due edifici ritenuti più pregevoli, il palazzo San Massimo e il convento di San Francesco, dà origine al sistema dei percorsi che mettono in comunicazione gli edifici posti a quote differenti. Il progetto si completa con la costruzione di una gradonata che, accentuando la pendenza del terreno, viene destinata a spettacoli e a rappresentazioni all'aperto.



4: Pianta e prospetto (a sinistra) e spaccato assonometrico (a destra) della piazza, nuovo ingresso al *Plaium Montis* progettata dall'architetto Antonio Monestiroli. L'edificio più alto, a destra della piazza, è il pregevole complesso di San Francesco; sovrapposto ad esso vi è quello di Santa Maria della Consolazione, accanto al quale si erge San Pietro; a chiudere la piazza, sulla sinistra, il complesso di San Massimo.

Travalicando l'approccio globale del piano tradizionale e ponendosi quale soluzione ad un ambito solo parziale della questione del centro storico – in linea con tutti i programmi di recupero della città antica proposti in quegli anni [Giambruno 2007] – il progetto previsto per il nucleo storico alto della città di Salerno è destinato a naufragare. A nulla varranno le indicazioni previste nella relazione illustrativa del Piano del 2004, che auspicava una ripresa dell'esito del concorso, o le sollevazioni da parte di comitati di quartiere e consiglieri comunali, volte alla riconsegna di una dignità ad un'area così densa di tracce del passato e così complessa nel suo ruolo di custode della memoria storica della città. Nonostante il progetto sia stato candidato, in anni più recenti, alla ricezione di un ingente finanziamento nell'ambito del Programma 'Più Europa', nella convinzione che «un quartiere è il risultato di un processo morfologico che rivela i progressivi interventi e che identifica un territorio» [rel. illustrativa PUC, 10], allo stato attuale gli 'Edifici Mondo' vivono ancora in quella condizione di allarmante abbandono cui sono stati condannati da tempo. Mentre negli ultimi mesi sembra essersi riattivato un certo tipo di dialogo tra la parte politica e quella sociale, che fa riaffiorare al contempo aspetti problematici di tipo procedurale ed amministrativo, sembra ancora di vedere disperdersi «quanto di antico attesta ancora la prisca gloria di Salerno» [De Crescenzo 1933, 368] e che veniva custodito, in *Plaium Montis*, dal regno di Arechi II.

Conclusioni

Esaminando, dunque, il complesso scenario urbano attuale alla luce delle trasformazioni avvenute nel corso dei secoli, viene da dire che i limiti riscontrati nel progetto di recupero del centro storico alto di Salerno «non possono imputarsi alla cultura del restauro e ai suoi presunti e contestati laccioli» [Lenza 2016, 85] che Bohigas sottolinea nella relazione illustrativa del PUC: più che considerare, infatti, le più pregevoli parti urbane come «assassinate dai restauratori» [rel. illustrativa PUC, 10], potremmo piuttosto dire che a mancare sia stato un approccio di tipo sistemico alla questione della città storica, che ne cogliesse tutti gli aspetti e tutta la complessità.

Ferma restando la rilevanza che la cultura del progetto degli anni Novanta abbia avuto in termini di restituzione di un ruolo al centro storico all'interno del dibattito sulle trasformazioni urbane, appare, dunque, lecito chiedersi quale sia, a valle di tutte le precedenti considerazioni,

VALENTINA A. RUSSO

la reale visione per il futuro destinata a quel palinsesto urbano, che è il *Plaium Montis*, che conserva i significati della città di Salerno e che, da solo, potrebbe funzionare quale polo catalizzatore di una nuova esperienza di rigenerazione urbana.

È dunque più che mai necessario che si chiarisca quale sia il suo destino, quali le speranze future, per evitare che, un giorno, sulla collina non resti che il solo «turrito Castello, sentinella avanzata, che [...], dopo ventuno secoli di esistenza, mostra ancora i ruderi dei suoi bastioni, a ricordo della sua primitiva potenza» [De Crescenzo 1933, 369].

Bibliografia

- AMENDOLA, G. (1977). *Casa, quartiere, rinnovo urbano*, Bari, Dedalo.
- BELLO, A. (1962). *Le chiese dei monasteri soppressi nel 1866*, in «Rassegna Storica Salernitana», n. 23, pp. 201-213.
- COIGNET, M. (1825). *Vues pittoresques de l'Italie*, Paris, Sazerac et Duval.
- Comune di Salerno, MBM Arquitectes (2005). *Piano Urbanistico Comunale 2005*, elaborato R1, *Relazione illustrativa*.
- DE CRESCENZO, A. (1933). *L'antica cerchia di Salerno e il piccone demolitore*, in «Archivio storico per la provincia di Salerno», a. 1, n. 4, Napoli, Tipografia Pontificia Artigianelli, pp. 363-369.
- DELL'ACQUA, M. (2016). *La salita delle croci. Salernum: strutture dello spazio antropico*, Cava, Marlin.
- DELOGU, P. (1988). *Prospettive della storia di Salerno nel Medio Evo*, in *Tra storia e urbanistica: atti del Convegno nazionale sul recupero del centro storico di Salerno 30 ottobre 1987*, Salerno, Laveglia, pp. 45-57.
- DUPATY, C. (1788). *Lettres sur l'Italie, en 1785. Tome second*, Paris, De Senne.
- FIGLIUOLO, B. (1991). *Salerno*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo: atti delle decime giornate normanno-sveve*, Bari, Dedalo.
- IRACE, F. (2016). *I concorsi per la nuova Salerno*, in «Rassegna ANIAI», n. 1, pp. 36-39.
- KALBY, G. (1969). *Il quartiere «Plaium Montis» nel centro antico salernitano*, in «Rivista di studi salernitani», n. 3, pp. 165-192.
- LENZA, C. (2016). *Il Plaium Montis: dal "recupero dei grandi contenitori" alla "rigenerazione urbana"*, in «Rassegna ANIAI», n. 1, pp. 84-86.
- PAESANO, G. (1846). *Memorie per servire alla storia della chiesa Salernitana. Parte prima*, Napoli, Manfredi.
- PEDUTO, P., PERONE, M. (2007). *Breve storia di Salerno*, Pisa, Pacini Editore.
- Per una storia del Restauro Urbano*, a cura di M. Giambruno (2007). Milano, CittàStudi.
- PERONE, M. (1999). *Le trasformazioni nei complessi conventuali salernitani*, in *Falsi restauri. Trasformazioni architettoniche e urbane nell'Ottocento in Campania*, a cura di S. Casiello, Roma, Gangemi Editore, pp. 79-96.
- Recuperación del Centro Histórico de Salerno*, in «El Croquis: Kazuyo Sejima - 1995-2000», n. 99, pp. 198-207.
- RUSSO, M. (2011). *Il progetto urbano nella città contemporanea. L'esperienza di Salerno nel panorama europeo*, Napoli, Clean Edizioni.
- SINISCALCHI, S. (2018) *La trasformazione urbanistica della città di Salerno attraverso la cartografia storica, tra evoluzione e criticità*, in Atti della 22ª Conferenza Nazionale (Bolzano, 27-29 novembre 2018), Federazione Italiana delle Associazioni Scientifiche per le Informazioni Territoriali e Ambientali, Milano, pp. 917-932.
- SINNO, A. (1924). *Vicende dei Benedettini e di San Massimo*, in «Archivio Storico per la Provincia di Salerno», a. IV, pp. 57-74.
- VANNINI, G. (1988). *Archeologia urbana e recupero dei centri antichi: due aspetti dello stesso problema*, in *Tra storia e urbanistica: atti del Convegno nazionale sul recupero del centro storico di Salerno 30 ottobre 1987*, Salerno, Laveglia, pp. 17-44.

Sitografia

- www.monestiroli.it (maggio 2020)
- www.derivesuburbane.it/ (aprile 2020)
- www.lacittadisalerno.it (marzo 2020)

Tracce palesi e nascoste da riconoscere, conservare e riconsegnare al futuro.

Il fondaco di Corigliano Calabro

Clear and hidden traces to recognize, preserve and return to the future.

Fondaco in Corigliano Calabro

BRUNELLA CANONACO

Università della Calabria

Abstract

Il saggio pone l'accento sul ruolo architettonico e urbano del fondaco delle città medioevali, soffermandosi sullo studio del rione Fondaco di Corigliano Calabro, approdo di traffici commerciali. L'area, oggi, è tanto degradata da celare i suoi valori. Le analisi condotte rivelano i segni architettonici, tipologici, costruttivi dell'area, comparandoli con altri fondachi del sud dell'Italia. Le conoscenze evinte sono risultate determinanti per la conservazione e per proporre consapevoli scenari di rifruizione.

The essay emphasizes the architectural and urban role of the fondaco of medieval cities, focusing on the Fondaco district in Corigliano Calabro, landing of commercial traffic. The area, today, is degraded enough to conceal existing values. The study detects the architectural, typological and constructive signs of the district, comparing them with other fondachi in southern Italy. The gained knowledge, which is decisive for the conservation suggest possible scenarios of reuse.

Keywords

Fondaco, lettura esegetica, conoscenza, riuso.

Fondaco, exegetical reading, knowledge, conservation, reuse.

Introduzione

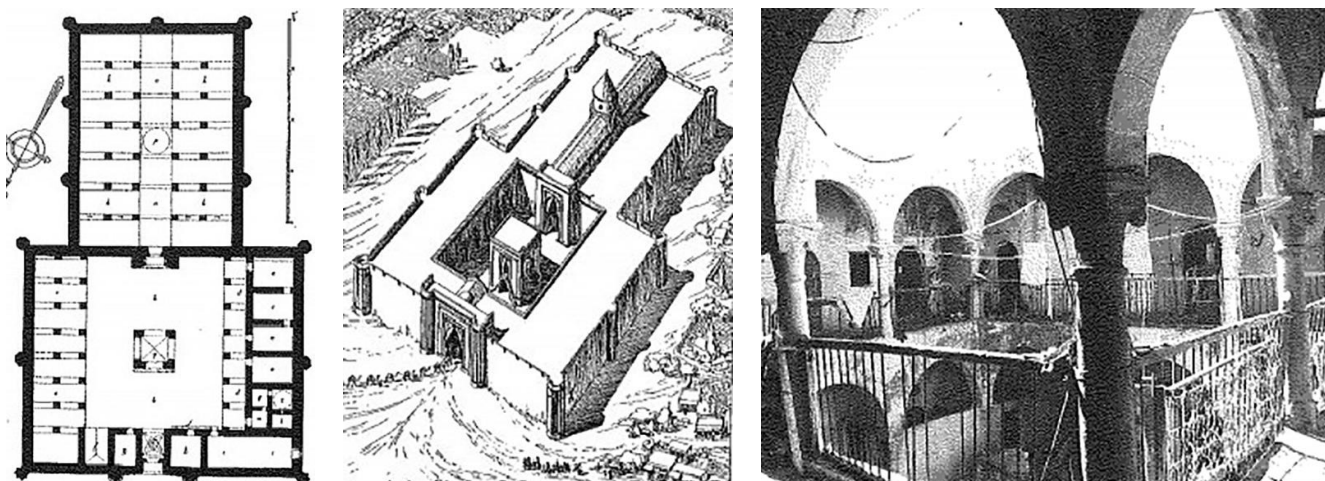
Il saggio, in una prima parte, si sofferma sul ruolo architettonico e urbano del fondaco nelle città medioevali del sud dell'Italia, luogo di scambi e di accoglienza, da alloggi per mercanti a interi brani di città. In una seconda parte affronta la conoscenza dei segni rilevanti, ancora presenti, del rione Fondaco a Corigliano Calabro, città della Sibaritide, oggi affetto da spopolamento ma da sempre approdo di traffici commerciali nella località attualmente denominata Schiavonea. Lo studio, attraverso una serie di letture storico-critiche, ha inteso mettere in luce i segni urbani e architettonici del comparto, con una visione che intreccia la conoscenza dei valori presenti con le esigenze della conservazione e del riuso. In generale il fondaco trova le sue origini nelle città del mondo arabo provviste di *foundouk*, con il ruolo di centro per gli affari ma anche di ospitalità per mercanti di ogni paese. Tali strutture vennero costruite nelle città marinare d'Italia, nonché in molti centri del sud con affaccio sul mare. Si vuole, inoltre, porre l'attenzione sui fondachi meno noti del meridione d'Italia, nella convinzione che essi siano un elemento comune a tutto il territorio del Mediterraneo, caratterizzato da una civiltà di scambi economici e culturali*.

* L'interesse per Corigliano prende avvio da una campagna studi unitamente all'esperienza sul campo con un Workshop organizzato dal Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università della Calabria e dall'Associazione di promozione sociale Bauci.

BRUNELLA CANONACO

1. Alcune note sui fondaci delle città del meridione d'Italia

Il tipo fondaco, di origine antichissima, si ritrova inizialmente nelle città arabe (*foundouk*) del bacino del Mediterraneo; conosciuto fin dal tempo in cui l'espansione arabo-islamica, iniziata nel 633, si sviluppa raggiungendo le coste dell'Oriente (Uzbekistan, Afghanistan e Pakistan) e dell'Occidente (Africa Settentrionale, parte della Spagna e la Sicilia) [Elsheikh 2006, 1]. L'estensione delle vie di comunicazione da mare e da terra diede impulso a un incremento delle attività commerciali, innescando nel contempo nuovi modelli organizzativi, una nuova cultura architettonica, eclettica e contaminatrice, e ravvivando le relazioni mercantili. La stessa città islamica è punto di incontro di venditori e scambi commerciali. Si pensi ai caravanserragli costituiti da più ambienti, per il riposo dei viaggiatori e il ricovero degli animali unitamente a una serie di servizi per rendere la sosta ristoratrice [Micara 1985, 133], e ancora ai *Khan* in Persia, agli *Han* in Turchia e ai *Wakala* in Egitto e al *Funduq* nel Maghreb.



1: pianta e vista di un caravanserraglio in Turchia e interno di un funduq in Libia [Micara 1985].

Il fondaco nel suo significato funzionale è inteso come luogo di scambi e di accoglienza di mercanti, ospitati nel luogo di approdo con il consenso delle autorità del posto, spesso, infatti, vi si svolgevano anche le funzioni pubbliche di Dogana, di controllo e di pagamento delle merci [Colletta 2006, 121]. La parte di città a loro riservata era quasi sempre al di fuori del tracciato difensivo, in quanto l'assegnazione di un'area destinata ai mercanti favoriva la sicurezza e il controllo fiscale delle merci [Cadinu 2016, 255]. I fondachi, dal punto di vista architettonico sono strutture composte da più edifici. Si presentavano con un impianto tipologico a corte, dotato di recinzione, la distribuzione e l'articolazione delle unità edilizie intorno allo spazio aperto prevedeva differenti funzioni relative alla vita collettiva: depositi, pozzi, servizi, alloggi, la chiesa, a volte anche la taverna. Il piano terreno era deputato al commercio e/o deposito della merce, mentre il secondo, spesso porticato, fungeva da ricovero. Nel tempo il fondaco poteva estendersi anche su un intero comparto, a costituire una parte urbana di città e più tardi con questa locuzione potrà intendersi anche il deposito dove si conservava la merce, o il locale per la vendita posto al piano terra di un edificio, proprio in ragione di ciò esistono fondachi in molte città del sud dell'Italia senza sbocco diretto sul mare. La loro posizione nell'area urbana era prossima alla zona portuale, al di fuori del tracciato difensivo, per ragioni di prudenza.

La loro presenza sul territorio italiano trova l'esempio più alto a Venezia con i fondachi dei Tedeschi, il fondaco dei Turchi che dal punto di vista funzionale ripetevano, nel XIV secolo, i caratteri fin qui esposti. Casi esemplari si ritrovano a Genova, città degli insediamenti mercantili protetti, come strumento di penetrazione nelle varie realtà locali [Petti Balbi 2002, 5], a Pisa che coniuga la cultura arabo-islamica e l'europea [Elsheikh 2016, 4], a Napoli, ad Amalfi dove sono ancora visibili resti dell'Arsenale e a ridosso i fondachi, concentrati nel quartiere a ovest di questo, a Palermo con infrastrutture che caratterizzavano l'immagine della città: fondachi, mercati, bagni e logge [de Seta, Di Mauro 1988, 25].

Nel panorama italiano una attenzione particolare si vuole destinare a Napoli, terra di fondachi, ma anche vocabolario architettonico e urbano del tipo, con caratteri rintracciabili in tutto il meridione d'Italia. Napoli, con la decadenza di Amalfi, diventa l'approdo principale in cui convergono tutti i traffici interni della regione ma anche esterni: con la Francia, la Spagna, l'Africa. I rapporti intrattenuti con i porti della costa salernitana determinarono, poi, in città lo stanziamento di colonie di mercanti provenienti da Amalfi, da Ravello, da Scala [De Seta 1988, 39], «[...] numerosissimi fondachi e botteghe ivi incontravansi lungo le strade di Portanova, Scalesia, Ricolotti, Moricino [...]» [Camera 1860, 216].

Queste comunità diedero impulso urbano a ridosso dell'area portuale, nei pressi della zona Moracino, fuori le mura, vicino al piccolo molo, al mercato e alla chiesa del Carmine con la creazione del borgo della Scalesia [Gaglione 2009, 40]. Qui nel corso dei secoli XIII e XIV si stabilirono gruppi di mercanti e costruirono le loro logge e botteghe [Capasso 1984, 65]. L'area portuale fu caratterizzata da un insieme di quartieri (San Ferdinando, San Giuseppe, il Pendino) dotati di strutture mercantili. La fascia del litorale rappresentava un lungo lembo di terra (da via Medina alla chiesa del Carmine) in stretta relazione, fin dal medioevo, con lo spazio urbanizzato e/o da urbanizzare, dove prenderà vita la città bassa attestandosi alla morfologia del luogo. Si ricordano i fondachi: degli Orefici, dimora della comunità degli argentieri, area ricca di botteghe riquadrate con pietre di piperno [Alisio 1980, 261] e depositi per le merci d'importazione, caratterizzata da isolati irregolari non rispondenti a una precisa tipologia [Alisio 1980, 71], con strade unite da numerosi supportici. Il fondaco di Portanova, il fondaco di San Paolo, il fondaco dei Bianchi. Il fondaco di San Gregorio Armeno e di San Severino, due degli ultimi fondachi in cui possono ancora leggersi celati i caratteri del tipo. Con portali d'ingresso arcuati e profondi androni attraverso i quali ci si immetteva in una minuta corte di forma rettangolare e/o quadrangolare sulla quale prospettavano diverse unità edilizie, il piano terra con i depositi delle merci aveva vari ambienti, e i livelli superiori prevedevano l'ospitalità temporanea. Con il tempo i fondachi di Napoli persero la loro funzione originaria, e con l'aumento demografico, queste strutture furono utilizzate come abitazioni a buon mercato, divenendo così il *ventre di Napoli*, con pessime condizioni igienico sanitarie. La politica del risanamento interessò lo sventramento di cinquantasette fondachi situati nei quartieri bassi, alcuni dei quali completamente rasi al suolo per l'apertura del corso Umberto.

Il fondaco a Napoli, fin da tempi remoti assurge al ruolo di parte urbana e si estende su un intero quartiere, carattere ripetibile in molti centri minori del meridione. Si ricordano i fondachi di Gaeta, Crotone, Rossano, Trani. Quest'ultima era dotata di porto con un'insenatura che lo rendeva riparato per l'approdo, dove il fondaco, impostato su una corte stretta e lunga, collegava il porto con la piazza Longobardi. Nella veduta dell'abate Pacichelli si rilevano i caratteri della cittadina marinara, cinta e dotata di bastioni di difesa e di fortezza federiciana. La linea di costa su cui si affaccia la torre di Santa Lucia e la torre del molo antico è intervallata, nella veduta, da una teoria di cannoni, a testimoniare la difesa contro le incursioni saracene. Il tessuto edilizio dell'insediamento è di impostazione medioevale.

BRUNELLA CANONACO



2: Napoli, i fondachi di San Paolo, Meliofioccolo, San Severino.

Crotone rappresenta, invece, per la Calabria una cittadina con un commercio vivace fin dall'antichità, importante passaggio dalla Grecia per la Sicilia. Dopo il golfo di Taranto era il punto di attracco sulla costa Jonica e luogo di imbarco delle merci per i paesi interni e per la Sila. Alla metà del XII secolo il geografo Edrisi la descriveva come: «città antichissima, primitiva e bella [...]». Ha mura difendevoli e porto ampio dove si getta l'ancora al sicuro» [Amari, Schiaparelli 1883, 133]. Nel 1455 si rileva il primo il magazzino del ferro, che commercia con tutta la Calabria [Sposato 1952, 210].

La città di Bivona (Vibo Valentia) sede di un antichissimo porto oggi non più visibile, è ricordata in questa sede per aver avuto all'attivo tra il '500 e il '700, uno dei fondachi più significativi della Calabria dove si produceva, depositava e vendeva il sale marino. Il fondaco nel 1531 risultava provvisto di *fondachiere* coadiuvato da due guardiani, sono inoltre numerose le fonti notarili in cui si documenta l'attività del fondaco per tutto il XVII secolo [Montesani 1999, 50]. Circa la posizione dell'antico porto greco-romano l'archeologo Lenormant fornisce le prime descrizioni della struttura portuale alla metà dell'Ottocento, posta nei pressi del castello, tra Bivona e la fiumara Trainiti, il ricercatore rinvenne sotto acqua resti riconducibili ai moli esterni. Si ricorda, inoltre, il fondaco del Fico nell'area di Francavilla Angitola, luogo di transito e di viaggi, che ha avuto in Calabria un'importanza strategica ai fini postali e della distribuzione di passeggeri e merci leggere [Di Bella, Iuffrida 2004, 22].



3: Veduta di Trani [G.B. Pacichelli, 1703] e veduta di Crotone [F. Cassiano de Silva, 1708].



4: Stralcio dell'area del fondaco e vista della zona Sciolla sotto il castello con l'individuazione delle tre arcate del fondaco [disegno di A. Lanuara, M. Mele].

La Calabria, dotata di pochi porti è terra di approdi e di luoghi di ricetto. È punteggiata da fondachi non solo nelle città costiere ma anche nei centri dell'entroterra in cui il tipo è da intendersi anche come deposito merci o luogo di produzione. Sono presenti fondachi a Scalea, Belvedere, Amantea, Paola, Tropea, Rossano, Cosenza. I fondachi spesso erano situati al piano terra di palazzi. Ad esempio, a Cosenza un fondaco era presente nei pressi della piazza Maggiore sulla quale prospetta la Cattedrale. Il fondaco dei ferri, vicino al Sedile dei nobili, era posto probabilmente al piano terra del palazzo al tempo della famiglia Parisio¹ e si affacciava sulla piazza Grande, luogo di mercati temporanei. Allo stesso modo il fondaco di Corigliano Calabro posto sul promontorio, nel cuore della città medioevale, a ridosso del castello normanno. La cittadina, che si affaccia sulla costa Jonica con la sua parte di abitato marino (Schiavonea), presenta l'insediamento su due alture legate tra loro da una sella naturale. Su una è posta la città medioevale e sull'altra l'edificato ottocentesco. All'interno dell'impianto storico, sul colle Serratore, è posto il fondaco, atipicamente lontano dalla costa e dentro le mura urbane, presumibilmente con la funzione di deposito o luogo di lavoro comunitario, ma significativo in quanto ricade nell'area più antica e attrattiva del centro, svolgendo il ruolo di rete di rapporti commerciali e di mercato.

2. Il rione fondaco a Corigliano Calabro

Il fondaco a Corigliano è da intendersi come parte urbana, infatti ha giocato un ruolo rilevante nell'area che l'accoglie e ha nel tempo esteso il suo significato all'intero quartiere. Il rione Fondaco di Corigliano è importante per le tracce storiche che ancora contiene ma è affetto dal degrado e dallo spopolamento. Il comparto assume una sua valenza nella città per la presenza di emergenze monumentali come il Castello, case *palaziate*, fabbriche religiose, ma anche per le potenzialità del suo tessuto edilizio di base, da considerare come vivaio per una nuova residenzialità. Proprio il palazzo Morgia-Navale contiene al suo interno i segni del primitivo fondaco. Anticamente il quartiere era denominato *Sopra lo Fundico* ed era l'area più vivace dell'intero insediamento, significativa per le numerose attività commerciali, di socializzazione (taverne) e per i mercati che vi si svolgevano. L'area era posta in una posizione privilegiata, al di sotto della fortezza con torri cilindriche e ponte levatoio con fossato. Proprio nei pressi del fossato, oggi celato dal riempimento di terra, si estende il comparto. Una striscia di terra stretta e lunga servita da un antico percorso che si dipana tortuoso dalla chiesa di San Pietro alla

¹ Cosenza, Archivio di Stato, notaio Giacomo Trocini n. 648, 18 Gennaio 1769.

BRUNELLA CANONACO

chiesa di Santa Maria e prosegue fino alla chiesa di San Luca. L'antica strada, si allarga in direzione del castello creando una irregolare piazza detta dei *fondachieri* (oggi piazza Cavour), impostata su un salto di quota su cui prospettava il fondaco. A delimitare lo spazio, scendendo dal maniero a destra, è presente il palazzo Persiani, mentre dall'altro lato è posta la fabbrica dei Bombini, e a fondale dell'invaso, si snoda lunghissimo il palazzo oggi detto De Rosis in cui è incluso il fondaco.

L'edificio, frutto di una serie di stratificazioni, è dato dal sommarsi nel tempo di rifusioni di più unità edilizie che sono ancora intuibili in pianta e in facciata, compresa la porzione che contiene il fondaco che occupa la parte terminale a sinistra della fabbrica. I caratteri urbani evidenziati sono tipici dei comparti con annesse strutture mercantili e di ospitalità in tutto il meridione con il caso emblematico di Napoli, con la presenza di una piazza e/o slargo, luogo di commercio, servita da taverne e nel caso in oggetto da tre edifici religiosi tra cui la Commenda del Patire e naturalmente dal fondaco. Dalle fonti (in verità esigue) si evince che la fabbrica del fondaco, inizialmente di proprietà della famiglia Navale, doveva avere una pianta quadrangolare priva di corte interna, con un piano connotato nell'altezza e una facciata scandita da tre alte aperture arcuate, ancora visibili ma tamponate e rimaneggiate con corpi aggiunti successivamente, prospicienti l'area detta *Sciolla* (forma dialettale da intendersi come terreno franoso), rivolta verso la valle, con un edificato di base irregolare dato da case di impostazione rurale e a schiera con *vasci*. Sull'antico percorso, oggi diviso in via Toscano e via Addolorata, il tipo più frequente era dato dalla casa con bottega, aperta sulla strada e al livello superiore vi era l'abitazione, con un'assonanza alle case con *apoteca* o *bascio*, presenti nella città bassa di Napoli [Colletta 2006, 188]. Vicino a una delle torri del castello vi era l'area detta *Riguardo* (sguardo), attestata nel Catasto Onciario del 1743, dove si legge: «don Navale Giuseppe sposato con Rosa Crispino risiede in casa palaziata sotto il Riguardo»² nel quartiere fondaco.

La struttura doveva essere presente già nel '500, forse sovrapposta di un piano destinato ad abitazione o ad ambienti di ricetto, mentre più tardi doveva esservi anche la residenza dei Morgia, posta lateralmente al fondaco, con uno spazio libero tra le due fabbriche. Dal catasto Onciario si evince infatti che: «Gianmaria Morgia abita in casa palaziata, in loco detto fondaco, con il padre»³. Successivamente Morgia ampliò la sua costruzione, annullando lo spazio libero, e acquistando da Navale dei bassi e una casa nel sito *Sciolla*⁴, inglobando nella sua proprietà anche il fondaco e componendo così la *palaziata* denominata oggi De Rosis. La storia evolutiva del fondaco risulta ancora parziale, necessitando di ulteriori studi che stabiliscano con precisione i diversi archi temporali delle varie fasi diacroniche. Dalle fonti e dalle tracce ancora evidenti si può però affermare che nel Cinquecento il luogo era già edificato con la presenza di varie case *palaziate* che spiccavano su una edilizia di base mista, con case a schiera successivamente associate in linea e uno sviluppo urbano che si attestava alle curve di livello, sviluppo evidente in tutto il nucleo storico. Al tempo, furono potenziati gli uffici del fondaco gestiti dal Sergreto, dal Credenziere, dal Fondachiere e dal Cassiere [https://www.coriglianocal.it/]. La presenza del fondaco all'interno del nucleo medioevale, destinato con molta probabilità a deposito merci e di stoccaggio dei numerosi prodotti agricoli rendeva l'intero comparto importante dal punto di vista commerciale e di socializzazione, fu infatti per molto tempo luogo di mercato e rappresentò la piazza più importante della città con attività commerciali, di artigianato e anche di eventi religiosi. Ancora oggi il rione, segnato dal degrado, mostra questi caratteri evocativi e significativi, frutto di una sedimentazione di segni che con mirate azioni conservative e di rifruizione potrebbero

² Napoli, Archivio di Stato, Catasto Onciario 1743.

³ Napoli, Archivio di Stato, Catasto Onciario 1743.

⁴ Cosenza, Archivio di Stato, notaio Navale, n. 1060, c. 795-799, 1853.

risultare ancora vivi e pulsanti e riconfermare l'area come significativa e privilegiata per l'intera città. La città di Corigliano, nel medioevo, non era provvista di porto ma si può ipotizzare che fosse un approdo importante per la costa Jonica. Si rileva, infatti, nell'insediamento di pescatori di Schiavonea, la presenza fin dal '400 di una taverna sul molo utilizzata a deposito per la mercanzia e come riparo. Inoltre, alla fine del XVI secolo a seguito delle incursioni piratesche fu costruita la torre del Cupo, che insieme alla torre del ferro in località *Thurio*, arricchiva il complesso sistema di difesa della costa della Sibaritide. La torre oltre alla funzione di avvistamento, doveva avere anche un ruolo amministrativo, infatti con la dominazione francese fu sede della Dogana. Corigliano, inoltre, fu, fin dall'antichità, terra di fiere che trovavano la loro sede nella vallata del Pendino, alla base dell'abitato, lambita dal fiume Coriglianeto, luogo storicamente importante per la città in quanto l'agricoltura praticata consentiva non solo la semplice sussistenza ma era veicolo di economia e di commerci. Nella vallata dai profumi di zagara, era posta, oggi degradata, la Loggia dei mercanti, costruita nel 1595.



5: Corigliano-Rossano, torre del Cupo, torre Sant'Angelo, la loggia dei Mercanti.

La Loggia dei Mercanti di Corigliano si mostra nel panorama italiano come un caso atipico, essendo in genere le logge costruite nei nuclei urbani, a ridosso delle piazze ad integrazione dello spazio urbano, come a Napoli, ad Ancona, a Sermoneta. Quest'ultima trova una corrispondenza tipologica con la fabbrica coriglianese. La loggia del Pendino, infatti, esprime una sua architettura severa e colta, è composta da un primo livello con ambienti destinati a deposito mentre al secondo piano si apre il loggiato scandito da nove arcate. I due ordini sono collegati con una postuma scala a profferlo. Il loggiato comparato con quello di Sermoneta si presenta meno profondo e incarna più uno spazio di passaggio che di sosta.

L'area del Pendino era sede fin dal XIV secolo della fiera di San Marco, in cui si esponevano prodotti agricoli e bestiame con una ricaduta notevole sugli scambi commerciali nel meridione d'Italia. Il grande mercato fu centro di richiamo commerciale per tutto il Cinquecento, poi la sua importanza diminuì con la morte del conte Sanseverino, il feudo passò al mercante Saluzzo che preferì valorizzare l'area di Schiavonea. [<https://www.coriglianocalabro.it>]. Era dunque attivo nell'area, divenuta amministrativamente dal 2018 di Corigliano-Rossano, un complesso sistema di scambi mercantili, testimoniato anche dalla presenza del fondaco di Sant'Angelo posto sulla costa dell'allora Rossano. La struttura accoglieva gli uffici della Dogana ed era dotata di depositi e magazzini ed era fortificata, infatti è ancora presente la Torre Sant'Angelo, con pianta stellata, eretta per garantire la difesa della struttura doganale dagli attacchi saraceni. Nel medioevo il fondaco aveva la sua chiesa, i banchi di scambio, i magazzini [<http://www.anticabibliotecarossanese.it>]. Lo studioso Pace evidenzia l'esistenza di una struttura amministrativa nell'insediamento, tra le piazze Steri e Toscano Mandatoriccio, nella sua ricerca identifica il fondaco a sud-est della torre, nella fabbrica chiamata *casina* dove si custodivano le merci pregiate [<http://www.rossano.eu>].

BRUNELLA CANONACO

Conclusioni

La breve rassegna sulla storia del fondaco delle città del sud dell'Italia e in particolare sulla struttura di Corigliano, rappresenta un primo atto di conoscenza sul tipo, e ha evidenziato alcuni dei caratteri invarianti nelle diverse realtà del Mediterraneo. I fondachi hanno giocato un ruolo determinante dal punto di vista urbano generando nuovi comparti e hanno coltivato la cultura dell'aggregazione attraverso scambi commerciali e sociali. A Corigliano, il fondaco ha assunto diversi significati passando da area prossima al fossato normanno a zona di socializzazione e di commercio fino a divenire la parte di città più rappresentativa e stratificata. Tra i risultati ottenuti la conoscenza dei caratteri del comparto e la volontà di restituire alla contemporaneità questi segni con interventi conservativi e di riuso. Nella sperimentazione sono state avviate azioni di conservazione e valorizzazione delle tracce storiche, e sono stati proposti scenari di fruizione del comparto e di alcune delle case palaziate presenti, considerate vivaio per una nuova residenzialità e per nuovi spazi culturali compresi di servizi. L'edificio del fondaco è stato depurato dalle superfetazioni e dalle aggiunte che nel tempo si sono sommate, con un'attenzione alle cause del degrado e all'arresto dello stesso. Si è avviata un'azione di ricomposizione della facciata che rendesse palesi i segni distintivi e identitari dell'antica struttura. L'azione di riqualificazione si è poi estesa all'intero rione con un programma che coniugasse la promozione di attività culturali e di attività tradizionali, vista la ricchezza di materie prime del territorio. Questo ha rivolto l'attenzione alla ridefinizione degli invasi urbani lungo la strada del fondaco, al fine di ricucire vuoti isolati e pervenire a nuove modalità di fruizione degli spazi pubblici a beneficio della contemporaneità.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Banco di Napoli, p. 261.
- AMARI, M. SCHIAPARELLI, C. (1883). *L'Italia descritta nel "Libro del re Ruggero"*, Roma, tipografia dei Salviucci, p. 133.
- CADINU, M. (2016). *Fondaci mercantili e strade medievali. Indagini sulle origini di Bosa*, in *Bosa. La città e il suo territorio dall'età antica al mondo contemporaneo*, a cura di A. Mattone, M. Bastiana Cocco, Sassari, Carlo Delfino editore, p. 255.
- CAPASSO, B. (1984). *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Bologna, ristampa anastatica Sala Bolognese, edizioni Forni.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto, il mercato dal VIII al XVII secolo*. Roma, edizioni Kappa, p. 121.
- CAMERA, M., (1860). *Annali delle due Sicilie*, Napoli, Dalla stamperia e cartiere del Tirreno, vol II. p. 216.
- DE SETA, C., DI MAURO, L. (1988). *Le città nella storia d'Italia. Palermo*, Roma, Laterza, p. 25.
- DE SETA, C., (1988). *Le città nella storia d'Italia. Napoli*, Roma, Laterza, p. 39.
- DI BELLA, S., IUFFRIDA, G. (2004). *Di terra e di mare. Itinerari, uomini, economia, paesaggi della costa napitina moderna*, Soveria Mannelli, Rubbettino, p. 22.
- ELSHEIKH, M. S. (2016). *Tracce di presenza arabo-musulmana in Toscana*, Rivista di Studi Indo-Mediterranei VI, p. 1.
- GAGLIONE, M. (2009). *Il quartiere della Scalesia nella Napoli Angioina, Tra storia e urbanistica. Colonie mercantili e minoranze etniche in Campania tra medioevo ed età moderna*, Roma, edizioni Kappa, p. 40.
- MICARA, L. (1985). *Architetture e spazi dell'Islam. Le istituzioni collettive e la vita urbana*, Roma, Carucci, p. 133.
- MONTESANI, A. (1999). *Tra Mare e Terra. Il ruolo dei traffici marittimi nella storia del territorio costiero vibonese e dei centri urbani di Vibo Marina, Bivona e Portosalvo*, Roma, Edizioni Fegica, p. 50.
- PETTI BALDI, G. (2002). *Genova e il Mediterraneo occidentale nei secoli XI-XII*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova* (Atti del convegno di studi, Genova 24-26 settembre 2001), Genova, Atti della Società Ligure di Storia Patria, p. 508.
- SPOSATO, P. (1952). *Aspetti di vita economica e commerciale calabrese sotto gli aragonesi*, Calabria Nobilissima, VI, 17, p. 210.

Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Napoli, Catasto Onciario 1743.

Archivio di Stato di Cosenza, notaio Giacomo Trocini, n. 648, c. 20 r., 1769.

Archivio di Stato di Cosenza, notaio Navale, n.1060, c.795-799, 1853.

Sitografia

<https://www.coriglianocal.it/>

<http://www.anticabibliotecarossanese.it>

http://www.rossano.eu/wp-content/uploads/2016/07/SIB_PSA_SS_2013.pdf

Una metodologia di lettura applicata ad un centro urbano: Nola e la trasformazione dei suoi affacci

A reading methodology applied to a city: Nola and the transformation of its urban facing

EMANUELE NAVARRA

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il percorso stabilito dalla Festa dei Gigli è scandito dalla presenza di sporti e balconi con ringhiere che ne consentono l'affaccio e la partecipazione alla celebrazione. Tali elementi si sono modificati nel corso del tempo, rispettando le dimensioni delle strade e quelle dei Gigli, divenendo know-how di mediazione tra lo spazio privato e quello pubblico. Inoltre hanno caratterizzato l'evoluzione stratigrafica delle addizioni verticali dei volumi dell'intera città di Nola.

The processional route established for the Festa dei Gigli is marked by the presence of protrusions and balconies and railings that allow to face and participate to the celebration. These elements have changed over time, respecting the dimensions of the streets and of the Gigli and have become know-how of mediation between private and public spaces. They also characterized the stratigraphic evolution of the vertical additions of the volumes of the entire city of Nola.

Keywords

Gigli, Evoluzione, Affacci.

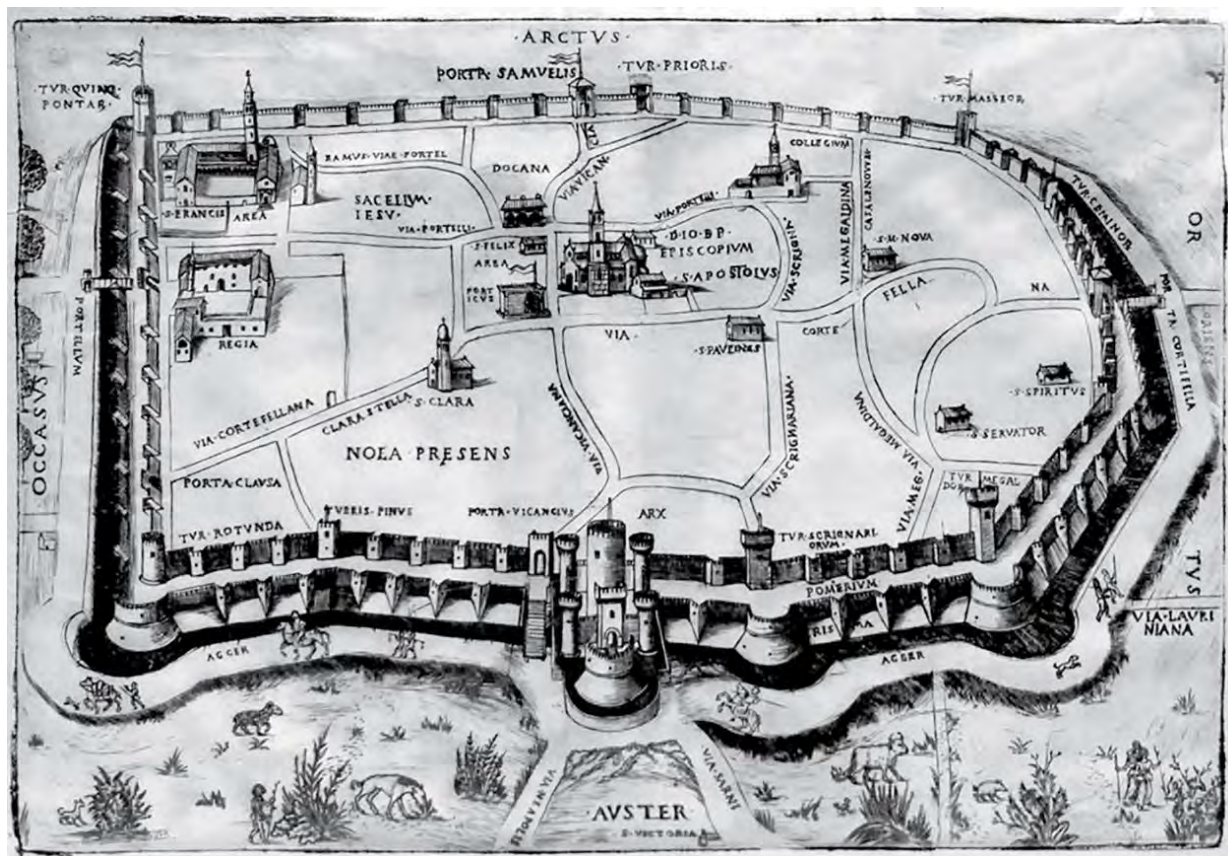
Gigli, Evolution, Views.

Introduzione

«Nel De Nola lo scaltrito uso della parola creava una infinità di immagini che il Leone modellava ed impreziosiva abilmente al punto da rendere il lettore non estraneo, ma parte stessa della scena illustrata» [Defilippis 1991, 40-41]. Il quadrante urbano a sud-est costituisce lo scenario nel quale si svolge la processione annuale delle macchine da festa per la manifestazione di giubilo e di ringraziamento al santo patrono della città. Il percorso stabilito dalla Festa dei Gigli è scandito dalla presenza di sporti, aperture delle superfici murarie, successivamente evoluti in balconi con ringhiere, che consentono l'affaccio e la partecipazione alla celebrazione, divenendo elementi caratterizzanti di una parte della città di Nola. Tali elementi si sono modificati nel corso del tempo, rispettando le dimensioni delle strade e quelle dei Gigli, divenendo veri e propri diaframmi permeabili di mediazione tra pubblico e privato.

Attraverso la modifica degli affacci delle residenze, che da finestre si configurano in balconi, lo spazio privato, più riservato, della residenza e quello di interlocuzione con il sistema pubblico della strada, sembrano quasi mescolarsi. Gli spazi privati sono permeati da quelli pubblici e viceversa, generando una nuova identità condivisa. Dalla sala da pranzo, infatti, ci si affaccia attraverso grandi finestre da cui si può osservare ciò che avviene in strada. Generalmente l'altezza delle finestre è di sei piedi (183 cm circa), con una larghezza di tre (92 cm circa). Il loro parapetto ha un'altezza compresa tra i 110 cm e i 120 cm. Le finestre della sala da pranzo, tuttavia, risultano essere molto più grandi rispetto le altre della casa.

La modifica degli affacci, sapientemente illustrati da Leone, appare come una saliente lettura urbana che è possibile svolgere ancora oggi a Nola. La presenza di innumerevoli sport di balcone giuntati o addizionati da prolungamenti di parti di solai, rieseguiti nel tempo, e



946

debordanti verso gli esterni dove annegano anche antichi mensoloni, o semplicemente le *traguardature a ponte* tra uno sporto e l'altro, rappresentano una chiave interpretativa cospicua delle metamorfosi della scena urbana. Similmente l'esistenza di elementi di minor resistenza alle modifiche dei luoghi, come in questo caso le ringhiere, descrivono e storicizzano la costante e ineludibile metamorfosi che il sito ha vissuto e, per certi versi, continua ancor oggi a vivere. Difficilmente è possibile trovare, nelle strade che contemplano l'itinerario processionale dei Gigli, un affaccio che non sia un balcone. Di alcuni è possibile cogliere ancora le antiche figure, forme ed i materiali con integrazione di cornici di completamento al piano e la rimozione del parapetto.

Le ringhiere, quindi, appaiono costituire una traccia evidente per poter collocare temporalmente le aggiunte ai prospetti; aggiunte, evidentemente, che non appartengono solo a temporalità differenti ma che individuano, inoltre, anche sapienti tecniche e artifici formali che, nello scorrere degli anni si sono susseguiti e mescolati. Verghe di ferro modanate *a quadrielli* o *a straciolette*, individuano affacci tra il XVIII e il XIX secolo con la connotativa soluzione delle angolate risolte con il risvolto *a ricciolo* delle straciolette serrate dal piantone angolare, nel sovrapporsi tra le direzioni ortogonali con la sommitale chiusura *a spruoccolo di attesa* atta ad alloggiare, con *serraggio a prigioniero* un vaso di terracotta con fiori. I più recenti elementi metallici, inseriti all'interno della muratura, permettono di ampliare lo spazio verso l'esterno, costeggiando, alla quota pavimentale, l'intero prospetto edilizio tramite balconi e sporti, talvolta, come singola lastra di marmo di pochi centimetri di spessore, senza alcun irrigidimento di collegamento tra le nervature metalliche.

Le cerchiature a fascette tra elementi sagomati che permettono assemblaggi più complessi descrivono alcune delle stagioni che si susseguono nello scenario urbano che ne delineano le modifiche dell'epitelio complessivo degli impaginati residenziali. Più recenti e seriali prodotti di siderurgia lasciano immaginare la vicinanza temporale delle trasformazioni avvenute. Tondini sagomati ad onda e saldati in alcuni punti chiave della composizione e alcune assenze delle ribattiture sulle straciolette di chiusura superiore del parapetto descrivono interventi risalenti ai più recenti decenni con l'innestarsi di semplificazioni nei profili complessivi dei fabbricati.



2-3: Balconi nolani in Via Coccozza (foto dell'autore).

1. Il tema del riuso

Altro tema fortemente caratterizzante la città di Nola è il tema del riuso, inteso come comportamento capace di accentuare il reimpiego dei materiali del patrimonio ereditato, volto al riutilizzo o anche alla demolizione per recuperare materiali ed erigere nuove costruzioni, spesso anche in altri luoghi. Tale forma di riuso può assumere tre specifiche funzioni che possono

coesistere o meno tra loro. Una prima funzione è quella di tipo strutturale, essendo questi reperti spesso di forme che si adattano ad essere riusati nelle costruzioni; una funzione di tipo decorativa, in quanto si tratta di materiali che hanno anche una valenza estetica; ed infine una funzione di tipo culturale, in cui all'elemento di riuso è riconosciuta una dignità storica e quindi di memoria del passato.

In quest'ultimo caso, il riuso induce anche un'opera di reinterpretazione delle forme antiche che vengono così ad adattarsi alle nuove destinazioni. Nell'ambito delle attività di recupero del patrimonio edilizio nolano, il riuso edilizio ha lo scopo di prolungare il ciclo di vita degli edifici attraverso la loro continuità d'uso. Il progetto di riuso edilizio interviene per contrastare l'obsolescenza dell'edificio o lo stato di abbandono determinato dalla dismissione della funzione, generando un'opportunità per rivitalizzare e riqualificare l'intera area. Ciò diviene un efficace strumento di rigenerazione urbana, fungendo da motore di sviluppo del contesto, riscoprendo le antiche tecniche, culture e tradizioni, rispettando i vincoli e le potenzialità presenti nell'edificio, nel tessuto urbano esistente e in quello scandito dalla Festa dei Gigli.

2. Confronti

Un altro gesto analitico capace di generare spunti per una nuova visione e conoscenza di Nola è quello del confronto. In questo paragrafo si affronterà un primo confronto di tipo simbolico tra gli elementi caratterizzanti l'isola di Procida con quelli di Nola; il secondo, più tangibile, metterà a confronto le varie Feste delle grandi macchine a spalle. L'isola di Procida è caratterizzata da una particolare architettura definita spontanea, sviluppatasi fra l'alto medioevo e il XVIII secolo e caratterizzata dall'impronta popolare, cioè legata al luogo, che si sviluppa secondo codici costruttivi ben codificati. Tra gli elementi più caratterizzanti ci sono l'arco, la scala rampante, un particolare terrazzo, chiamato vèfio, e l'elemento distintivo dell'isola che caratterizza il luogo ed il suo ricordo, il colore.

Le costruzioni, infatti, sono generalmente dipinte con un certo gruppo di tonalità pastello ben definite, in maniera che due case vicine non abbiano quasi mai colori simili, con il risultato di una policromia caratteristica. Come l'idea dell'isola di Procida è richiamata dall'uso caratteristico del colore, anche Nola, costellata di balconi quasi a delineare un percorso, diventa simbolo di comunicazione, memoria e partecipazione al senso di città. Restituendo spazio planimetrico e generando nuove immagini di architettura e di città. Si tratta di «macchine dette maj o gigli le quali, adorne di innumerevoli garofani, avevano la forma di grossi globi e ancora di piramidi e di navi o simil cose» [Remondini 1757, 28-29]. Così il Remondini descrive l'immagine della struttura votiva, evidenziando già la presenza di una grande macchina, o piramide, a forma di grosso globo quale simbolo della festa.

Per secoli questa descrizione ha rappresentato il punto di riferimento sul significato simbolico del *cereo-giglio* con agganci ai riti sacrali pagani e a quelli di carattere religioso (i fiori sono gigli per l'appunto), che ancora oggi i nolani offrono al Santo Protettore a testimonianza di devozione della città con la processione che si svolge a giugno ogni anno. Questi riti antichi sono propri di una cultura popolare legata alle attività agricola, artigianale, e commerciale, attività che ancora oggi caratterizzano l'economia di Nola, città situata al centro dei collegamenti stradali tra Nord e le coste ioniche e tirreniche e che, proprio per questa collocazione, ha nel tempo assimilato e trasmesso anche tradizioni culturali, rituali e festive. Dall'evento dell'anno 410 in poi le macchine, da simboli legati a riti propiziatori per la fertilità, per il raccolto e per la prosperità, sono diventate simboli di fede e devozione.



4: Procida (foto dell'autore).

Macchine lignee simili furono trovate anche nell'Irpinia, a Mirabella Eclano, Fontanarosa e Flumeri. Queste strutture le vediamo oggi sempre più diffuse e utilizzate anche altrove per meglio esprimere, da parte di un popolo, la propria devozione al Santo Protettore. Così a Brusciiano dal 1875 vengono realizzati i gigli importati da Nola per la festa di Sant'Antonio, ancora a Barra, a Ponticelli, in onore di Santa Maria della neve, a Crispano, a Villaricca e in alcuni centri dell'Aversano e del Giuglianesi, fin dal primo decennio del XX secolo. Ma queste manifestazioni per significato religioso, impostazione, articolazione e sviluppo, non hanno niente in comune con la festa dei nolani, se non l'accostamento del "maio" al "giglio" come fiore, simbolo della purezza, offerto in segno di devozione e di fede. Il "giglio" nolano, si identifica nell'attuale struttura lignea unica al mondo per concezione tecnico-artistica. A differenza di altri centri del territorio che, in occasioni di eventi o manifestazioni religiose, trasformano in maniera temporanea la propria fisionomia, dando luogo alla creazione di scenografie pubbliche (La festa delle Lucerne a Somma Vesuviana o i Quattro Altari a Torre del Greco) che rappresentano delle eccezioni temporali a fronte della vita quotidiana, l'esperienza nolana connota la permanenza del valore "festa" attraverso le modifiche sostanziali introdotte all'aspetto del suo centro antico, capaci di trasmettere la valenza della Festa quotidianamente, durante tutto l'anno.

Conclusioni

Attraverso lo studio e il rilievo dei suddetti elementi si possono collocare cronologicamente le aggiunte ai prospetti, ottenendo documentazione utile ad eventuali interventi di manutenzione e restauro. Inoltre, si documenteranno anche gli aggiornamenti di gusto e le conquiste tecnologiche nel trattamento dei materiali metallici.

Una dettagliata disamina di simili esperienze potrebbe generare un abaco cronologico che andrebbe a rappresentare anche gli spazi di una sapienza tecnica, in larga parte dismessa e non più praticata, che definirebbe, insieme alle modifiche della città, anche i termini di

EMANUELE NAVARRA



5: Nola, scorcio da Vico Piciocchi durante la processione (foto dell'autore).

trasformazione che la città ha assunto rispetto ai mestieri che ne definivano il proprio contenuto urbano e la propria sussistenza economica. Questo patrimonio che lega attività, mestieri e tradizioni è la traccia di conoscenze che bisogna assolutamente conservare, evitando di perdere o dimenticare la dimensione della Festa, della tradizione e della cultura, non solo per i nolani ma per la storia dell'artigianato campano, vario, poliedrico, carico di inventiva e in alcuni settori di intensa religiosità; artigianato ricco di storia e di tradizione che si tramanda con tutti i segreti di bottega da tempi remoti. Tutto ciò è dunque rappresentazione dell'*homo faber*, l'uomo artefice, capace di fare e costruire, che tuttavia continua ad affidarsi alla benevolenza dei santi, elemento chiave per comprendere la storia e la tradizione del luogo.

Ciò nonostante, oggi, l'artigiano rischia di perdere nel tempo la carica di entusiasmo e di interesse per un mestiere antico ed affascinante, ma che lo espone oggi a incertezze economiche e al disinteresse degli enti preposti. In difesa della cultura locale, costantemente minacciata dalle dinamiche della globalizzazione, affinché non vadano disperse tutte queste forme di artigianato, è necessario sensibilizzare la coscienza degli individui responsabili e creare iniziative formative e manifestazioni culturali nelle quali i maestri di bottega possano continuare a mantenere in vita i saperi della tradizione con quella creatività e quel bagaglio di cultura materiale che è insita in essi.

Bibliografia

- DEFILIPPIS, D. (1991). Tra Napoli e Venezia: il De Nola di Ambrogio Leone, in «Quaderni dell'Istituto di Studi sul Rinascimento Meridionale», Napoli, n. 7, pp. 23-64.
- PERRAULT, C. (1686). Saint Paulin Evesque de Nole, Poeme, Paris, anastatica con traduzione e note critiche a cura di R. Iorio, Napoli, Loffredo Editore, Napoli, 1990.
- REMONDINI, G. (1757). Della nolana ecclesiastica storia, tomo I, libro I, cap. XXVII, pp. 182-183 e tomo II, pp. 28-29.

Sitografia

- <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp> (febbraio 2020)
- <http://www.archeologica.librari.beniculturali.it/> (febbraio 2020)

Nola, valenze materiali per un bene immateriale. Innesti nuovi su tessuti antichi *Nola, material values for an intangible heritage. New grafts on old urban fabrics*

SAVERIO CARILLO

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Micro interventi costanti nel tempo costituiscono la sostanza del vissuto di architettura. Lo spazio, in realtà, viene quotidianamente abitato e per questa ragione modificato. Un adeguamento funzionale dello spazio costruito caratterizza la forte dinamica antropologica attraverso cui la relazione tra fruitori e il luogo da abitare si esplicita. Si tratta di un lento incedere verso una condizione di equilibrio per la quale l'esperienza del comfort del fruitore costituisce il raccordo precipuo e la ragione primaria delle variazioni introdotte; variazioni, talvolta, non necessarie e che tuttavia rappresentano le attese medie di uno standard abitativo. A fronte di simili considerazioni il caso della città di Nola, modificata nel tempo per trasformarsi in un teatro all'aperto dove 'rappresentare' la Festa dei Gigli – riconosciuta, nel 2013, patrimonio immateriale UNESCO – appare come occasione singolare per riconoscere il valore di palinsesto anche dal punto di vista di cultura tecnica al costruito storico.

Over time, constant micro interventions characterize the substance of the experience of architecture. The space, in effect, is inhabited daily and for this reason modified. A functional adjustment of the built space constitutes the strong anthropological dynamic through which the relationship between users and the place to be lived is made explicit. It is a slow step towards a condition of equilibrium for which the experience of the comfort of the user constitutes the main link and the primary reason for the changes introduced; variations that sometimes are not necessary and which nevertheless represent the average expectations of a housing standard. Based on these considerations, the case of the buildings in the city of Nola, modified over time to transform itself into an open-air theater were 'representing' the Festa dei Gigli – recognized in 2013 as UNESCO intangible heritage – appears as a singular occasion to assign the value of palimpsest to the historicized buildings.

Keywords

Nola, Cultura edilizia, Festa dei Gigli.

Nola, traditional building Know-how Festa dei Gigli.

Introduzione

Un manuale di architettura degli anni Trenta del Novecento [Astorri 1931] reca, nella sua prima tavola, un'interessante figura di uno degli allestimenti temporanei di carpenteria lignea utilizzati dalla tradizione edilizia per affrontare i problemi di sistemazione o di intervento di restauro nelle procedure tecniche per la realizzazione e messa in opera dei lavori di riparazione. L'immagine sottolinea quanto sia cospicuo il debito figurale che la manifestazione popolare nolana ha contratto con la tradizione di know-how storico connesso al cantiere dell'arte del fabbricare, visto che da questa deriva la realizzazione delle macchine lignee impiegate, con il trasporto a spalla, nella coinvolgente espressione gioiosa celebrata nella città di Giordano Bruno. La festa nolana, riconosciuta nel 2013 come patrimonio immateriale dell'umanità nella Rete delle Macchine da festa con il trasporto a spalla, fa della

SAVERIO CARILLO



1: Incastellatura lignea per interventi di restauro, [da Astorri 1931]. L'organizzazione della carpenteria linea è assai simile alle 'Macchine a spalla' allestite a Nola per celebrare la Festa dei Gigli.

stretta relazione tra oggetto fisico allestito per la circostanza e comunità che lo impiega per il proprio sfogo ludico, la rappresentazione 'immateriale' di un valore considerato cospicuo proprio per il suo essere patrimonio condiviso, giacché pensato e realizzato, dalla comunità medesima. Caratteri, quelli della Festa dei Gigli, che appartengono, per altri versi ad esperienze omologhe che verificano 'in replica' la stessa natura di coinvolgimento sociale, talvolta, come nel caso della festa dei Gigli di Barra nella periferia occidentale della metropoli meridionale, denunciando la diretta 'filiazione' dalla kermesse nolana. Valori antropologici e religiosi si innestano su congiunture sociali e su aspetti identitari locali che condividono, come nel caso delle altre esperienze italiane di eventi appartenenti alla Rete delle Macchine da Festa a trasporto a spalla, la struttura urbana quale scenario e paesaggio culturale entro cui celebrare e 'consumare' l'esperienza ludica. La stessa modalità di trasporto delle macchine lignee sortisce l'aspetto di collaterale indizio antropologico per supportare la connessione pressoché diretta della festa alla cultura dell'allestimento del cantiere edilizio.



2: Nola, via Pompeo Fellecchia, porzione di una residenza urbana che trattiene le ormai rare bucatore superstiti della tipologia della casa nolana con la presenza del sottotetto 'a nave'.

SAVERIO CARILLO

Il legame che emerge da questa testimonianza superstite della cultura cantieristica edificatoria permette di connettere, per la necessaria modalità di trasporto a spalla del Giglio medesimo, la cultura del fabbricare con il know-how che presiede alla trasformazione in opera concreta del progetto di architettura. La versatilità della struttura, permettere, infatti, di poter leggere questo strumento di ausilio al lavoro edilizio come supporto operativo di notevole flessibilità nell'eseguire i lavori rispetto ai problemi di raggiungimento delle differenti quote negli elevati per 'confezionare' gli interni dell'architettura. Il manuale ricordato, inoltre, ripropone anche immagini classiche della tradizione del cantiere edile come quelle illustrate nella prima metà del XVIII secolo da Nicola Zabaglia [Zabaglia 1743] per gli interventi presso la fabbrica di San Pietro, stimolando, ulteriormente, parallelismi tra il duplice significato che il Giglio, inteso come bene culturale, può assommare: la sua valenza di struttura di carpenteria e il suo portato di artisticità attraverso l'immagine anche del rivestimento che, per tradizione, doveva e dovrebbe essere realizzato in cartapesta.



3: Nola, via Pompeo Fellecchia, particolare di un 'occhio' di foggia settecentesca per un vano superstite di ventilazione del 'soppenno' tradizionale del territorio, descritto nella tipologia della casa nolana con la presenza del sottotetto 'a nave' di Ambrogio Leone.

1. Valori identitari di cultura tecnica che modificano la Città

Allegata al *De Nola* di Ambrogio Leone, opera pubblicata a Venezia nel 1514, è la pianta della città offerta in visione prospettica da sud con la singolare configurazione della rappresentazione, inusuale per quegli anni, del tessuto urbano delineato secondo un punto di vista zenitale. Il centro murato, perimetrato dal sistema difensivo di cultura angioina con la

presenza di presidi difensivi a sviluppo volumetrico cilindrico collegati da muri, con cortina antemurale e presenza di fossato, sostanzialmente definisce i caratteri planimetrici del sito e dell'impianto che vede ospitato il percorso processionale dei Gigli nell'edizione che è giunta fino ai giorni odierni. Questo singolare e cospicuo documento iconografico viene integrato, nel testo, dalla descrizione della fabbrica edilizia tipo, adottata e realizzata nella città dando ulteriore forza alla forma di lettura della prossimità sociologica tra la Festa dei Gigli, come manifestazione ludica degli abitanti, e la cultura economica del prodotto edilizio che, evidentemente, rappresentava uno dei motivi sostanziali di floridezza e sostentamento dell'intero comparto urbano.



4: Nola, via De Lucia, fronte di un edificio datato al 1878 che ha visto sostituito il suo sottotetto 'a nave' negli anni Trenta del Novecento. L'ultimo piano, infatti reca sporti di balcone in aggetti in ghisa documentando, così, la definitiva trasformazione di un ambiente di servizio in spazio residenziale.

L'arte e il mestiere del fabbricatore trovavano nella 'invenzione' tipologica della *casa nolana* descritta da Ambrogio Leone e nella complementare kermesse ludica dei Gigli, che la comunità autoctona si era data come propria epifania culturale, l'esplicita realizzazione del successo di una professione legata ai ruoli e alle fortune "umanistiche" della più lata cultura architettonica.

La relazione con l'antico e la continuità del paesaggio culturale del mestiere e dell'arte professionale del costruttore esplicita continuità nel territorio campano che ha forse nel caso nolano e nell'esperienza costruttiva praticata nella penisola sorrentino-amalfitana ha forse legami con l'arte di edificare presso i romani.

Singolare è il riscontrare come tra le varie porzioni dell'edificio tipo, venga trattata con particolare attenzione la realizzazione della chiusura sommitale, che individua peculiarità e necessità abitative di indubbio rilievo risolte con un'intelligenza professionale di indiscusso valore. Le chiusure medievali a estradossi in battuto di lapillo funzionali al recupero e alla conservazione della risorsa idrica in un contesto – come quello della penisola sorrentino-amalfitana – in cui le asperità orografiche non permettevano distribuzioni

condivise del bene acqua, appaiono in specifica contiguità con la sapienza costruttiva della tradizione dei predecessori romani [Fiengo-Carillo 2007; 2007b; 2008].

Similmente, nel contesto interno, la parte sommitale della residenza veniva impiegata per essere funzionale alla cultura conservativa del sostentamento alimentare attraverso la creazione di vani ventilati e ombreggiati ideali per l'essiccazione, esperienza empirica che aveva convinto gli antenati ad utilizzare simile 'tecnica' quale strumento per poter prolungare la vita utile dei prodotti naturali.

Singolare a questo riguardo resta dunque la descrizione della casa nolana che fornisce il dotto umanista meridionale, amico e corrispondente di Erasmo da Rotterdam, perché quella narrazione offre uno spaccato descrittivo della residenza campana di tardo Medioevo e degli inizi dell'Età Moderna. Simile illustrazione è stata anche adoperata da attenti studiosi quali Mario Del Treppo e Giuseppe Fiengo per definire le partizioni della residenza nel loro evolversi più esteso nell'ambito regionale e che, inoltre, concorrevano a definire anche la stretta relazione tra elaborazione progettuale e razionalità della distribuzione delle destinazioni d'uso. Assai cospicuo, inoltre, appare l'aspetto di contemplazione della residenza quando definisce un ambiente accessorio che, tuttavia, nonostante fosse componente formale di una residenza urbana connetteva il sito della città al territorio di sua afferenza, l'*ager Nolanus* in ragione della sua funzione di ospitare i prodotti agricoli per poterne disciplinare il processo di conservazione. Il riferimento è alla cosiddetta "nave" che Leone descrive con le seguenti parole: «La sala da pranzo, le camere da letto e le altre stanze costruite sul solaio sono coperte da un altro solaio che suol essere innalzato simile a quello inferiore. Talvolta però è costruito di travi e di assicelle senza pavimento. Molto spesso al di sopra di questo si stende un solo e indistinto locale, che ha anche i muri innalzati sulle stanze da pranzo con frequenti e piccole finestre. Questo spazio superiore è coperto da un tetto a due spioventi, talvolta da un tetto ad un solo spiovente e da embrici che riparano dalle intemperie. Questo locale è usato dai Nolani per ammassare e conservare specialmente le nocciole, di cui ora essi producono una grande quantità. Chiamano questo locale nave della casa, per la somiglianza di una lunga nave, che suol essere coperta con una copertura a doppio spiovente» [Leone-Ruggiero 1997, 389].

2. Considerazioni di chiusura

La cultura tecnica del lavoro edile esprime nella sapienza progettuale della realizzazione dei luoghi della residenza, la profonda riflessione funzionale con la quale attribuire alle partizioni della residenza modalità di utilizzo e finalità d'impiego. La sinergica forza di un mestiere e della sua capacità di disciplinare un itinerario ergonomico nell'uso delle risorse individua un percorso esistenziale anche capace di procacciare sostentamento ad una comunità, mostrando l'ulteriore valore di quel pensiero attraverso l'invenzione di momenti di condivisione ludica per la comunità di afferenza. I Gigli di Nola, riconosciuti come Patrimonio immateriale, rappresentano, per la lettura qui proposta l'evolversi e il trasformarsi di vecchie carpenterie edili adattate quali strumenti ludici per epifanie popolari volte a celebrare il sacro della tradizione cristiana. Dal punto di vista storico e antropologico, i Gigli si sono rivelati essere anche strumenti operativi con i quali la Comunità modifica l'assetto dei luoghi urbani. La macchina da festa resta singolare per il condensato di *know-how storico* che esplicita e di cui è portatore non solo nella sua fisicità di struttura lignea ma anche per le strette relazioni che intrattiene con la cultura del fare edilizia. La definizione delle dimensioni delle macchine lignee in relazione alla struttura urbana della città anche in ragione della scrupolosa restituzione planimetrica del sito operata con criteri zenitali nel tardissimo XV secolo ad opera di Ambrogio Leone, permette di cogliere cogenze geometriche e scenotecniche di assoluto rilievo ai fini di comprendere l'identità urbana del sito e la stratificazione delle addizioni verticali di volumi. La macchina muovendosi, come in altri luoghi italiani configura i connotati identitari delle aggregazioni urbane che si riconoscono nell'indigeno contesto edilizio.

La città, dunque, si rappresenta quale paesaggio urbano modificato e stratificato nel tempo; stratificazione anche dovuta al vissuto della città che, come tale, si riconosce, prima ancora che nel suo tessuto edilizio in *quello umano* fatto dall'interesse dei suoi abitanti. Nell'ospitare

la sua temporanea, annuale, manifestazione di gioia e di ringraziamento per il santo patrono che la leggenda vuole abbia liberato i suoi concittadini dalla schiavitù e deportazione imposte dai Vandali di Alarico alla soglia del V secolo, Nola si trasforma adoperando gli strumenti e la cultura del lavoro per significare la sua profonda devozione verso chi è riconosciuto come autentico *salvatore della Comunità*. La *Festa dei Gigli*, quasi come un 'protocollo' di *conservazione programmata*, si qualifica, o potrebbe essere letta come tale, come strumento *in fieri* di restauro e conservazione di una città che è palinsesto; palinsesto anche come addizioni minori di piccoli innesti architettonici o di manufatti di tecnologie dell'edilizia storica che, a loro volta, palesano il percorso sapiente del *design d'Argot* di cui è ricca la tradizione del saper fare napoletano.



4: Nola, via Santa Chiara 71 già 74, prezioso superstite asse di comando di piattabanda lignea per portone ligneo con ante incardinate a bilico e serratura a saliscendi con zeccole ancora in sito in un portale in tufo grigio dalla caratteristica figurazione di cultura edile napoletana di età umanistica [Campone 2007].

Singolare è al riguardo addurre anche l'esperienza del padre della moderna narrazione attraverso la favola, Claude Perrault, che, nel 1686, riprendendo il testo dei Dialoghi di Gegorio Magno, descriveva le vicende della prigionia di Paolino in Nordafrica, sottolineando come nel nome del Santo Vescovo si riconoscesse per intera la Comunità urbana della città campana [Perrault 1686]. L'azione del trasporto dei Gigli a spalla identifica, nel carattere offertivo di quella partecipazione, il moto unitario di una coesa comunità che, anche sul piano sociologico, attraverso l'invenzione delle sue macchine ludiche derivate dagli strumenti e dai presupposti operosi del lavoro edile, si pone e propone come modello per le Comunità viciniori (Villaricca, Barra, Bruscianno, Crispiano, Casavatore...) nel dialogare e nel coinvolgere la consumazione di epifanie di gioie collettive quale quotidiana rivendicazione della operosa florida attività del lavorare assieme.

I caratteri dell'immaterialità delle Grandi Macchine a spalla si connettono alle attese di una Comunità protagonista che conserva nella memoria dei contenuti materiali dei suoi valori di sapienza costruttiva tradizionale, sia per le carpenterie che per la cartapesta la dimensione ontologica di un moto emotivo che si collega ad un *sim-photos* esistenziale.

Il sapere tecnico tradizionale connesso alla realizzazione delle macchine da festa e le tecniche di esecuzione, con la selezione delle specie legnose e della ferramenta impiegata, palesano ragioni costitutive ed identificative della definizione del "manufatto" Giglio come strumento e luogo dell'operare umano.

La definizione metrico-materica della macchina costituisce strumento di analisi e metodologia di vaglio dei caratteri e delle valenze di 'autenticità' del know-how che supporta l'*immaterialità* del Giglio. La valutazione oggettiva della Grande Macchina a spalla diventa elemento peculiare della definizione associativa dei processi di aggregazioni che le dinamiche di gestione dei Gigli comportano.

Il rapporto tra la carpenteria dei Gigli e i rivestimenti prodotti in cartapesta può garantire la continuità storica e di immagine della Manifestazione che, in *unicum* con il contesto urbano, sintetizzano lo *specimen* implicito nell'*immaterialità* riconosciuta per la continuità di relazioni con la *Rete delle Grandi Macchine a Spalla*.

Bibliografia

- AA. VV. (1997). *Uomini & Santi. Macchine da festa, Rituali e Artigianato*, (Catalogo della Mostra, Campobasso 1997), Il Laboratorio/le edizioni, Nola.
- ASTORRI, G. (1931). *Il cantiere edile*, Ente Nazionale per l'Organizzazione Scientifica del Lavoro (ENIOS), Roma.
- AMMIRATI, L. (1983). *Ambrogio Leone Nolano*, Libreria Editrice Redenzione, Marigliano.
- AVELLA, L. (1979). *La Festa dei Gigli dalle origini ai nostri giorni*, Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma.
- BALLACHINO, K. (2009). *La festa. Dinamiche socio-culturali e patrimonio immateriale*, Atti del Convegno, Nola 2008, (a cura di), l'arcae/arco edizioni, Nola.
- BARBINI, B. (1983). *Sotto col ciuffo. Storia, tradizioni e uomini della Macchina di Santa Rosa*, Salice Editrice, Viterbo.
- CALABRIA, G. (1989). *Le Torri di Simon Rodia*, Poligrafica Ruggiero, Avellino.
- CAMPONE MC (2007). *Nola. Palazzo Del Giudice-Mazzeo; Palazzo Orsini; Cappella Barone; Ospedale della Pace; Palazzo Albertini; Palazzo Ceva-Grimaldi; Palazzo Santorelli; Palazzo vescovile; Palazzo in via Santa Chiara*, 74; in Gambardella A., Jacazzi D. (a cura di) *Architettura del Classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*, Gangemi editore, Roma, pp. 238-254.
- CARILLO, S. (1996). *Alcune osservazioni sulla pianta della città allegata al De Nola di Ambrogio Leone*, in T.R. Toscano (a cura), *Nola e il suo territorio dalla fine del Medio Evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, Nola 1996, pp. 25-43.
- CARILLO, S. (2003) *Un documento capuano e l'industria edilizia quattrocentesca di Terra di Lavoro. Privilegi, ruoli e maestranze: appunti per una storia del cantiere*. in «Capys», XXXVI, Capua 2003, pp. 27-46

- CARILLO, S. (2003 b). *Fonti iconografiche per l'edilizia quattrocentesca di Terra di Lavoro*, in Fiengo G., L. Guerriero (a cura di), *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Lo stato dell'arte, i protocolli della ricerca. L'indagine documentaria*, Atti del I e II Seminario Nazionale, Arte Tipografica editrice, Napoli 2003, pp. 210-215.
- CARILLO, S. (2005) *Nevile Reid e il restauro di villa Rufolo. Sistemi costruttivi, industria edilizia amalfitana e cronologia delle strutture*, in G. Fiengo (a cura di) *La Costa di Amalfi nel secolo XIX*, "Atti del Convegno di Studi" (Amalfi, 22-23 giugno 2001), Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 2005, pp. 195-256.
- CARILLO, S. (2014). *La valenza culturale del paesaggio sonoro della festa dei Gigli di Nola*, (con L. Maffei e M. Di Gabriele) in S. Carillo, D. Jacazzi, *Materia Cimitile. Didattica e Innovazione*, Fabbrica della Conoscenza n. 47, La Scuola di Pitagora editrice, Napoli 2014, pp. 154-165.
- CARILLO, S. (2015). *From Pompeii in Nola: the restoration of Mediterranean habitat. The De Nola of Ambrogio Leone* in C. Gambardella, Heritage and Technology Mid Knowledge Experience, Le vie dei Mercanti, XIII Forum Internazionale di Studi, Napoli, La scuola di Pitagora editrice.
- CARILLO, S. (2018). *La città della gioia. Nola e la Festa dei Gigli. Metamorfosi dell'epitelio urbanistico del centro antico. The city of joy. Nola and the Feast of the Lilies. Metamorphosis of the urban epithelium of the ancient center*, in Capano F., Pascariello M.I., Visone M. (a cura di), *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Napoli, Federico II University press.
- DE DIVITIIS, B., LENZO F., MILETTI, L. (2018), *Ambrogio Leone's 'De Nola', Venice 1514*, Brill, Leiden.
- DEFILIPPIS, D., (1991). *Tra Napoli e Venezia: il De Nola di Ambrogio Leone*, in «Quaderni» Istituto di studi sul Rinascimento Meridionale, Napoli, n. 7, pp. 28-62.
- D'UVA, F. (2010). *I Gigli di Nola e l'Unesco. Il patrimonio immateriale tra politiche internazionali e realtà territoriali*, Extra Moenia, Nola.
- FIENGO G., CARILLO S. (2007) *Il mancato restauro cinquecentesco del palazzo Rufolo a Ravello* in Sette M.P., Caperna M., Docci M., Turco M.G. (a cura di), *Saggi in onore di Gaetano Miarrelli Mariani*, Sapienza-Università di Roma, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, n. s. fasc. 44-50 (2004-2007), Roma, Bonsignori Editore, pp. 387-398.
- FIENGO G., CARILLO S. (2007)b *La villa-palazzo dei Rufolo e l'architettura della costa di Amalfi nella testimonianza di Giovanni Battista Bolvito*, in G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo (a cura di), *Architettura nella storia*. Scritti in onore di Alfonso Gambardella, Skira, Milano 2007, vol. I, pp. 24-38; Tav. II-II; p. 537.
- FIENGO G., CARILLO S. (2008) *Villa Rufolo a Ravello. La maison mauresque. L'organismo medievale, le trasformazioni moderne, i restauri contemporanei*, Napoli, Paparo edizioni.
- LEONE, A. (1997). *De Nola*, (traduzione e cura di A. Ruggiero), Napoli, Istituto Grafico Editoriale italiano.
- LEONE A. (1993). *De Nola*, (traduzione di P. Barbati), Napoli 1934, ristampa con prefazione di L. Ammirati.
- MAIURI, A. (1959). *Sul De Nola di Ambrogio Leone*, in AA.VV., *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli.
- MANZI, P. (1973). *Alcuni documenti di cartografia nolana, ovvero: Ambrogio Leone e Gerolamo Moceto*, in «L'Universo», Firenze, Istituto Geografico Militare, Luglio-Agosto, pp. 811-818.
- MARINO, R. (2004). *Tradizionale Festa dei Gigli, Barra 1800-2000*, Consiglio Regionale della Campania. Assessorato alla Ricerca, "La Laurenziana", Napoli.
- PERRAULT C., *Saint Paulin evesque de Nole, poëme*, Paris, Jean Baptiste Coignard, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy. Rue saint Jacques, à la Bible d'or, MDCLXXXVI. Una traduzione italiana, con riproposizione anastatica del testo, postfazione e note critiche è stata curata nel 1990, da R. Iorio, Napoli, Loffredo Editore.
- TOSCANO, T.R. (1996). *Il De Nola di Ambrogio Leone: sogno e nostalgie di una piccola capitale del Rinascimento*, in T.R. Toscano (a cura), *Nola e il suo territorio dalla fine del Medio Evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, Nola, pp. 19-24.
- ZABAGLIA, N. (1743). *Castelli e ponti*, Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini, Roma, Mercanti Librai e Stampatori.

La città romana di Allifae, tra storia e contemporaneità

The roman town of Allifae, between history and contemporaneity

MARIANGELA TERRACCIANO

Università di Napoli Federico II

Abstract

I Romani nel I sec. a.C. edificarono la città di Allifae, dopo aver distrutto la preesistente città osco-sannita. Ancora oggi il centro storico di Alife si sviluppa entro i confini della colonia militare e conserva gran parte della sua cinta muraria, anche se parzialmente alterata da eventi distruttivi ed interventi impropri. Il presente contributo mira a proporre una serie di riflessioni critiche per delineare possibili strategie di restauro e valorizzazione di tale ricco patrimonio.

In the I century b.C. the Romans built the town of Allifae, after having destroyed the pre-existent Osco-Samnite town. The old town of the modern Alife is still located within the boundaries of the military settlement and it mainly preserves its city walls, even if partially altered from mounful events and improper interventions. This contribution aims to offer a number of considerations in order to rough out possible strategies of restoration and appreciation of such a rich heritage.

Keywords

Alife, cinta muraria, strategie di conservazione.

Alife, roman walls, conservation strategies.

Introduzione

A partire dalla fine degli anni '80 del XX secolo, la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Caserta e Benevento ha compiuto ad Alife molteplici campagne di indagini archeologiche, nonché diversi lavori di scavo di importanti complessi monumentali (l'anfiteatro ed il criptoportico). Gli esiti di tali studi, ulteriori ricerche ed approfondimenti, nonché il riesame della vasta produzione di accademici e studiosi locali, hanno consentito di ricostruire con maggior accuratezza le vicende storiche della antica città romana di *Allifae*. Nel corso della sua millenaria storia la città di Alife è stata teatro di violente battaglie, di terremoti, di alluvioni ed eventi distruttivi, culminati nel drammatico bombardamento ad opera degli Alleati nell'ottobre del 1943, che ne hanno fortemente compromesso il patrimonio architettonico. Ciononostante, rappresenta ancora oggi – per la ricchezza delle sue stratificazioni storiche – un vero e proprio palinsesto urbano, ricco di segni e testimonianze del passato. Il contributo che segue, dopo una breve disamina della storia della cittadina alifana, svilupperà una serie di considerazioni critiche sulle antiche mura della città per delineare possibili strategie di restauro, conservazione e valorizzazione.

1. Brevi note sullo sviluppo storico urbanistico

La più antica città sannita di Alife fu rifondata dai Romani alla fine del I sec. a.C. al fine di controllare i più importanti assi di penetrazione verso l'entroterra campano che si sviluppavano nell'area dell'attuale provincia di Caserta. L'impianto urbanistico a *castrum* – tipico delle colonie romane – era originariamente definito dall'incrocio di due assi principali, il *decumanus maximus* (lungo m 540), corrispondente al tratto urbano della *via publica*, diramazione della via Latina, e il *cardo maximus* (lungo m 410). Poderose mura cingevano l'abitato. Nel corso dei secoli residui

alluvionali di sabbia e limo hanno obliterato l'originario piano di calpestio e diverse strutture romane, quali il criptoportico [Johannowsky 1972], il teatro nell'area del foro corrispondente all'attuale piazza Duomo, l'anfiteatro *extramoenia*, divenuto poi cava di materiale da costruzione [Tocco Sciarelli 1977, 301-307; Soricelli, Stanco 2009] e gli ambienti termali al di sotto della cripta della cattedrale [Miele 2007]. Raggiunto il massimo splendore nel periodo imperiale, Alife fu invasa dai Longobardi intorno al VI secolo d.C. La *forma urbis* di *Allifae* subì un significativo mutamento dei percorsi viari che cominciarono a perdere la loro regolarità, ad eccezione dei due citati assi principali; l'area del foro, fulcro ideale della vita politico-amministrativa, sociale e religiosa della città romana assunse un ruolo marginale. Nel corso del VI e VII secolo l'impianto urbano, infatti, si trasformò in una struttura policentrica con la fondazione del castello e di numerosi complessi religiosi e monastici, in aree lontane da quella centrale del foro.

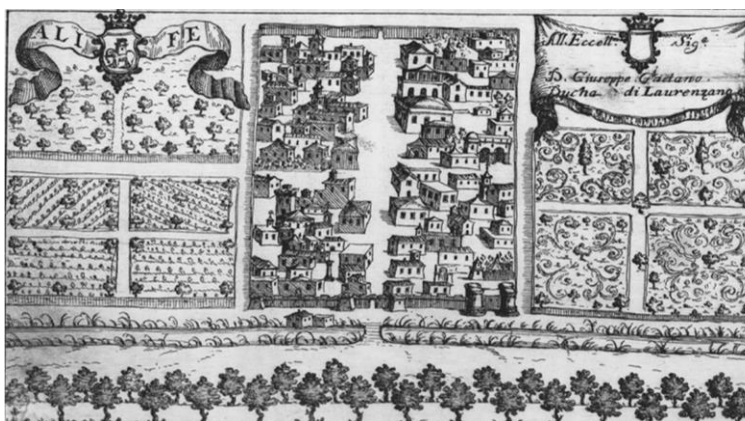
Tra questi ultimi va ricordata la monumentale cattedrale fondata dai Longobardi e riedificata in età normanna, a seguito della traslazione da Roma delle reliquie di S. Sisto I [Cielo 1984], ed il castello, realizzato secondo uno schema ampiamente diffuso nella cultura difensiva del meridione normanno.



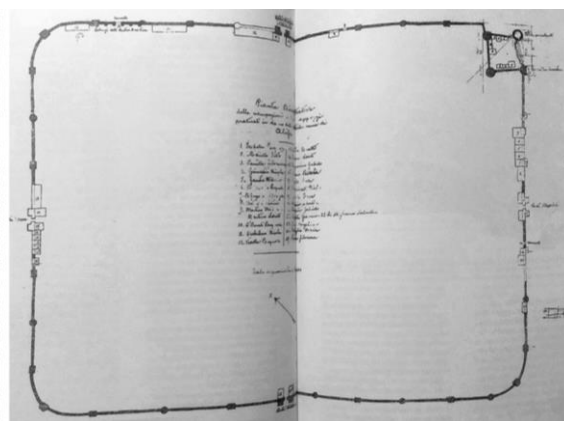
1: *Allifae*, rielaborazione grafica della pianta della città moderna con indicazione dell'impianto a castrum, cinta muraria, edifici romani e castello normanno (elaborato grafico dell'autrice).

Fu posto a ridosso della cinta muraria, nei pressi dell'angolo nord-orientale, per controllare il percorso del fiume Torano, il cui originario alveo correva molto più vicino alla cinta muraria romana, rispetto a quanto faccia oggi, a seguito di dissennati interventi realizzati nel corso degli anni Settanta del Novecento [Tagliamonte 2001]. La sua conformazione era molto semplice: una pianta grossomodo quadrata, con torri cilindriche agli angoli. Al centro vi doveva essere un cortile quadrilatero, ai bordi del quale e lungo le mura perimetrali, specialmente sul lato sud, erano ubicati i vani destinati ad ospitare i servizi (cappella, dispensa per le provviste, cucine, stalle, cisterne) e le residenze. Il castello inglobava le mura sul versante orientale, mentre arretrava di alcuni metri rispetto a quelle settentrionali [Tagliamonte 2001]. La fabbrica resistette agli attacchi dei Saraceni, al saccheggio di Ruggero nel 1138; divenne residenza degli Angioini nel 1277 e assunse un ruolo di palazzo-fortezza sotto gli Aragonesi. Tale funzione fu conservata fino al 1566 quando, dopo l'assedio di Papa Pio IV, la città venne in parte abbandonata, con il trasferimento delle attività politiche ed economiche a Piedimonte [Cielo 2001].

La più antica veduta di Alife, contenuta nel primo volume de *Il Regno di Napoli in prospettiva* del Pacichelli, edito nel 1703, e il testo del Trutta [Trutta 1776] restituiscono numerosi particolari riguardanti la consistenza della città immediatamente dopo il rovinoso terremoto del 1688. Nella veduta del Pacichelli la città è vista da oriente, a volo d'uccello, e sono ben leggibili l'impianto di forma rettangolare cinto da mura, diviso in quattro quartieri dall'intersezione del cardo con il decumano. In primo piano sono le mura romane del settore orientale, merlate e difese da una torre quadrata verso sud e da altre due poste a guardia della porta centrale. Alla fine del decumano è rappresentata porta Roma, schematicamente definita da un arco a tutto sesto, mentre in primo piano è rappresentata porta Napoli ed il castello a cavallo delle mura. La cattedrale è raffigurata senza le due cupole e molti degli edifici civili senza il classico tetto a spiovente caratteristico di queste zone, probabilmente per evidenziare i danni subiti a seguito del citato terremoto del 1688. Molte delle architetture più compromesse dai danni del sisma non furono ricostruite.



2: Veduta di Alife, da G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703 [de Seta, Buccaro 2007].



3: Alife, pianta di metà XIX sec. delle usurpazioni in danno delle mura e del castello, Archivio del Comune di Alife [Caiazza 2001].

L'immagine della città di Alife durante l'Ottocento si può parzialmente ricostruire analizzando la *Pianta dimostrativa delle usurpazioni e degli appoggi praticati in danno delle antiche mura di Alife* (fig. 3), databile intorno al 1850, che riporta la presenza di piccole particelle addossate alle cortine del castello, ed evidenzia la fatiscenza della cortina orientale e le precarie condizioni di conservazione della torre NE, designata come 'torre pericolante', e

della torre SE, denominata 'torre da incidere'. Il castello, di fatto considerato meno importante delle vestigia romane, fu utilizzato come cava di materiale da costruzione. Scavi effettuati a fine del 2001, hanno riportato alla luce una torre a pianta circolare, priva di scarpa, che aveva interamente inglobato una delle torri di contrafforte a pianta semicircolare della cinta muraria romana [Tagliamonte, Esposito 2001].

Alla fine del XIX secolo, ad opera della Commissione conservatrice di Terra di Lavoro fu realizzato un articolato programma di tutela e di salvaguardia di Alife, secondo un preciso disegno a livello urbano e territoriale, tanto da essere, poi, considerata un significativo esempio di 'città ideale restaurata' [Romeo 1999]. In particolare, furono compiuti i primi scavi archeologici in località 'Conca d'Oro', furono consolidate le torri del castello, fu avviato un programma di salvaguardia della cinta muraria e cominciarono le opere di restauro della cattedrale e della cappella di S. Giovanni [Romeo 1993]. Il 13 ottobre del 1943, però, buona parte della città fu rasa al suolo da un bombardamento aereo [Angelone 2010]. Nel dopoguerra, scellerate scelte urbanistiche e edilizie contribuirono a depauperare ulteriormente i resti del castello e del tessuto urbano. Solo dopo il terremoto del novembre del 1980 furono eseguiti importanti opere di restauro della cattedrale e del mausoleo degli *Acilii Glabrones*, a dimostrazione di un rinnovato interesse nei confronti delle testimonianze storiche di Alife che si è, poi, concretizzato nei citati studi degli anni Novanta del Novecento.

2. Le mura urbane: storia e prospettive di conservazione

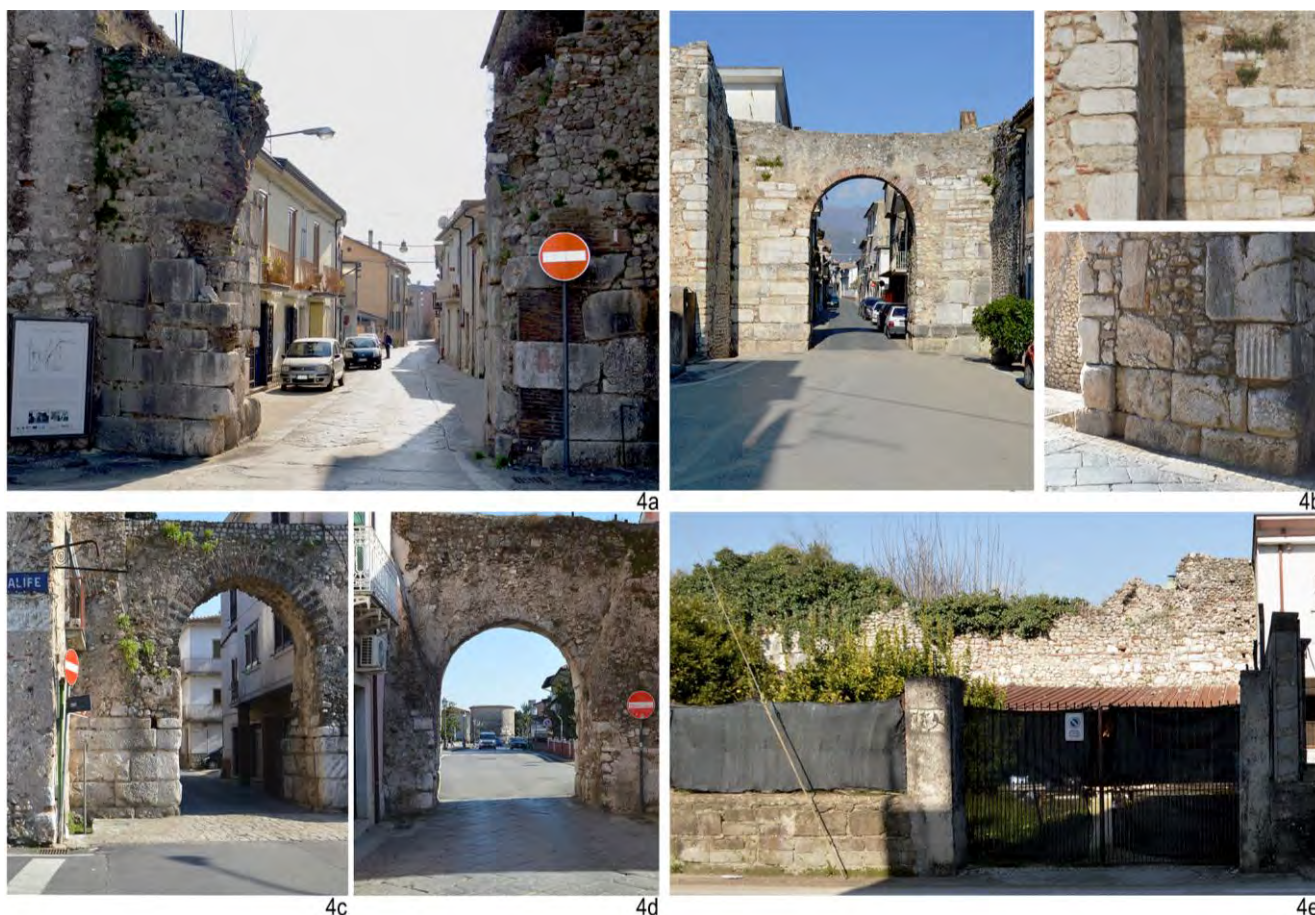
La cinta muraria, pur se alterata nel corso dei secoli, rimane tuttora una preziosa testimonianza della città romana nella sua identità fisica e storica. Costituisce un esempio particolarmente interessante di palinsesto architettonico a scala urbana, che consente di leggere, attraverso integrazioni con materiale di *spolio*, parti mancanti o nascoste da abitazioni più recenti, i segni della storia millenaria della civiltà alifana.

Il circuito murario di *Allifae*, risalente al I secolo a.C., descrive un perimetro regolare a forma rettangolare, con angoli arrotondati, orientato secondo l'asse NO-SE (fig.1). Le cortine murarie raggiungono uno spessore di m 2,40 ed un'altezza media di 7,00, dall'attuale piano di calpestio. Esse sono costituite da un paramento esterno realizzato in *opus incertum* con blocchetti in calcare locale di medie dimensioni, appena sbozzati e di forma irregolare ma con faccia a vista levigata, ed un robusto nucleo interno di getto costituito da malta di calce, sabbia e ghiaia di fiume. A dare movimento all'andamento regolare della cinta sono le torri di contrafforte, quadrangolari e semicircolari, mentre torri di guardia esagonali rafforzano gli angoli del perimetro murario. Nei quattro punti dove cardo e decumano s'immettono nelle arterie extraurbane, si aprono le porte della città (Porta Napoli o Benevento ad est, Porta Roma o Venafrana ad ovest, Porta Fiume o Volturno a sud e Porta Piedimonte a nord). Esse sono del tipo a 'cavedio', con arco formato da una ghiera in laterizi e tufelli quadrangolari alternati, sorretti da piedritti realizzati in grossi blocchi calcarei arrotondati ed affiancati da massicce torri quadrangolari a due livelli, di m 4,50 di lato ed alte m 6,10 [Miele 2001]. Porta Fiume (fig.4b), Porta Roma (fig.4c) e Porta Napoli (fig.4d) si presentano ancor oggi in buono stato di conservazione, arricchite dai segni degli interventi eseguiti nel corso dei secoli, mentre Porta Piedimonte (fig. 4a) è priva della parte sommitale dell'arcata, crollata probabilmente già nel XIX sec. Sull'aspetto architettonico originario tanto delle porte quanto delle torri è possibile solo fare ipotesi.

Non è chiaro, infatti, se le mura presentassero piccoli ingressi secondari e merlature a protezione di percorsi di ronda. Inoltre, non è stata rinvenuta alcuna traccia di scale in muratura per accedere agli eventuali percorsi di ronda. Non è ben chiara l'altezza delle porte

urbiche principali: in base a considerazioni di tipo cronologico e tipologico molti studiosi ritengono che esse fossero ad un solo livello, senza coronamento.

I primi interventi di restauro sulle mura furono effettuati nel 346 d.C., ad opera di Fabio Massimo, a seguito degli ingenti danni causati da un catastrofico terremoto che colpì l'intero territorio del Sannio in quell'anno. Per il periodo che va dalla tarda antichità all'Alto Medioevo non esistono fonti documentali che facciano riferimento ad interventi di ripristino e/o di ammodernamento della cinta muraria. Va, però, considerato che a partire dalla seconda metà del IX d.C., la città fu protagonista di eventi sismici, assedi e guerre che sicuramente compromisero l'assetto delle fortificazioni. Gli interventi di restauro riconducibili a questo periodo, attraverso la lettura diretta del monumento, riguardano parti limitate delle mura e le quattro porte urbane. Furono impiegati materiali di spoglio provenienti dai vicini mausolei e dall'anfiteatro, che furono letteralmente saccheggianti. Furono utilizzati essenzialmente blocchi ben squadri e levigati in calcare, alcuni dei quali con tracce di modanature e decorazioni, per irrobustire i piedritti delle porte, talvolta posti in opera in maniera disarticolata e con scarsa attenzione all'orizzontalità dei filari (fig. 4) [Frisetti 2009].



4: Restauri medioevali con blocchi lapidei in calcare: 4a Porta Piedimonte; 4b Porta Fiume; 4c Porta Roma; 4d Porta Napoli; 4e tratto della cortina muraria meridionale (foto Mariangela Terracciano, 2020).

Tra il 1881 e 1894 furono eseguiti molteplici interventi di restauro della cinta muraria¹. La citata *Pianta dimostrativa delle usurpazioni e degli appoggi praticati in danno delle antiche mura di Alife* (fig. 3), rappresenta lo stato delle mura urbane alla metà del secolo e denuncia la fatiscenza di alcuni tratti di questa. Senza il tempestivo intervento della Commissione conservatrice di Terra di Lavoro e del Genio Civile, la poca sensibilità verso le antichità dell'amministrazione locale e dei cittadini avrebbe condotto alla totale distruzione della cinta muraria, ritenuta di scarso interesse [Romeo 1993, 95].

L'analisi della cinta muraria alifana oggi comporta non pochi problemi di interpretazione a causa dello stato di degrado in cui versano alcuni tratti della stessa. Il settore più compromesso è quello posto a sud, quasi interamente obliterato da abitazioni costruite nell'ultimo cinquantennio. (fig.5c). Gli altri settori, anche se meglio conservati, presentano comunque i segni delle superfetazioni moderne, che hanno in molti casi trasformato le torri in strutture private o tagliato le cortine per la realizzazione di finestre, ingressi e passaggi pedonali (fig. 5a-5b). Il solo tratto settentrionale (fig.5a) è stato recentemente restaurato.

Conclusioni

La restituzione alla città e al territorio dei due importanti complessi dell'anfiteatro e del criptoportico, avvenuta nel 2009, e la precedente apertura della sezione sannitica del Museo Archeologico Alifano, hanno contribuito ad attirare l'interesse di studiosi e di semplici cittadini nei confronti di Alife. Oggi la cittadina si pone come un sicuro punto di riferimento per chi voglia approfondire la conoscenza della media valle del Volturno e della Campania settentrionale. L'esistente murazione rappresenta certamente uno degli elementi più significativi della città e, dunque, sarebbe auspicabile – visto il suo precario stato di conservazione - un vasto programma di restauro e valorizzazione, superando la logica dell'intervento parziale e localizzato seguita negli ultimi decenni.

Applicando la consolidata metodologia del restauro architettonico occorrerebbe, prima che ulteriori trasformazioni ed interventi sporadici compromettano ulteriormente la sua consistenza materica, mettere in atto un attento processo conoscitivo. Ad accurate analisi storiche ed evolutive, occorrerà affiancare un completo rilievo tridimensionale delle stesse per tutto il loro sviluppo, una accorta campagna di diagnostica strutturale e di identificazione dei materiali e delle tecniche costruttive impiegate, nonché la caratterizzazione dei fenomeni di degrado e di dissesto, secondo collaudati modelli di indagine interdisciplinare, in grado di offrire quel supporto di conoscenza necessario all'azione progettuale di restauro. Emerge, dunque, la necessità di uno studio di tipo archeologico degli alzati [Doglioni 1997; Brogiolo, Cagnana 2012], applicato a tutta la cinta muraria, per evidenziare e conoscere al meglio tutte le integrazioni e le trasformazioni avvenute nel tempo.

Considerata la grande varietà di tipologie murarie, la diversità stessa dell'impiego dei materiali che nei diversi periodi storici sono stati utilizzati, nonché la disomogeneità di superficie delle stesse aree oggetto di interventi, tale metodologia consentirebbe di ricostruire la storia delle vicende architettoniche e dei suoi restauri, arricchendo la documentazione storico-archivistica.

¹ *Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata del 12 gennaio 1870, pp. 10-11.

Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro, verbale della tornata del 6 aprile 1881.

A.C.S., Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale e Belle Arti, Il versamento, II serie, b. 69, fasc. 792-793.



5: Ricognizione fotografica della cinta muraria: 5a tratto settentrionale; 5b tratto occidentale; 5c tratto meridionale (foto Mariangela Terracciano, 2020).

Per questi scopi molto utile potrebbe risultare l'uso di tecniche di rilievo miste, basate sul rilievo laser scanner e la fotomodellazione, utili per non trascurare nel passaggio dalla realtà al modello rappresentativo, la dimensione dei blocchi, la regolarità ed irregolarità dei giunti, la presenza di vuoti nelle connessioni, le caratteristiche geometrico-dimensionali dei vari materiali utilizzati. La lettura profonda ed attenta dell'apparecchio murario rappresenta un'eludibile componente di interpretazione alla base di qualsiasi attività progettuale, secondo un processo che, partendo dalla realtà e attraverso la sua comprensione dettagliata della consistenza dimensionale, morfologica, offre interpretazioni e, dunque, conduce al modello della realtà stessa. Sarebbe, dunque, opportuno programmare congiuntamente al rilievo una serie di indagini specifiche (petrografiche e chimico-fisiche) per verificare lo stato di conservazione degli apparecchi murari, non prima di aver rimosso la vegetazione infestante presente in alcuni tratti e verificato la protezione delle creste murarie.

Solo dopo aver effettuato una capillare ed esaustiva fase di conoscenza ed interpretazione, si potrà affrontare la complessa tematica progettuale, in modo consapevole e con un approccio pluridisciplinare, che possa tener conto dei possibili apporti specialistici sotto l'attenta guida del progettista e secondo i più aggiornati e condivisi principi del restauro architettonico.

In tal senso, eventuali integrazioni, sarciture e trattamenti delle superfici lapidee, dovranno essere rispondenti ai criteri di minimo intervento e di distinguibilità. Il consolidamento della materia costruttiva antica dovrà essere basato su scelte tese ad integrare l'antico con il nuovo, interrogandosi sulla scelta dei materiali da impiegare, sui modi di messa in opera. E ciò al fine di garantire che le necessarie operazioni di integrazione, per ricomporre l'unità figurativa potenziale del manufatto, consentano ed agevolino la sua lettura stratigrafica.

Inoltre, sarebbero auspicabili possibili interventi di scavo e restauro per riportare alla luce ambienti del castello oggi sotterranei, attraverso l'eliminazione delle superfetazioni, nonché opportuni interventi di consolidamento delle murature superstiti, in particolare per la Torre SO, oggi in pessimo stato di conservazione.

Bibliografia

- ANGELONE, G. (2010). *H-2703. Alife, una città dimezzata*, Piedimonte Matese, Edizioni ASMV.
- Archeologia dell'architettura. Metodi e interpretazioni* (2012), a cura di G. P. Brogiolo, A. Cagnana, Firenze, All'insegna del Giglio.
- CAIAZZA, D. (2001). *Le torri di Alife. Un castello normanno*, in *In Finibus Alifanis. Storia e archeologia di Alife e del suo territorio*, a cura di D. Caiazza, L.R. Cielo, Piedimonte Matese, pp. 81-142.
- CIELO, L.R. (1984). *La cattedrale normanna di Alife*, Napoli.
- Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa, p. 244.
- DOGLIONI, F. (1997). *Stratigrafia e restauro. Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste, Lint Editoriale Associati.
- FINELLI, F.S. (1928). *Città di Alife e diocesi. Cenni storici*, Scafati.
- FRISSETTI, A. (2009). *Le mura romane di Alife (CE): analisi preliminare dei restauri medievali*, in *V Congresso Nazionale di Archeologia medievale*, a cura di G. Volpe, P. Favia, pp. 741-745.
- GAMBELLA, A. (2003). *Alife normanno-sveva. La città, il castello, la cattedrale*, in «Rassegna Storica on-line».
- GUADAGNO, G. (1993). *Quell'Ottobre del '43*, in *Alife tra guerra e dopoguerra*, a cura dell'Amministrazione Comunale di Alife, Piedimonte Matese.
- JOHANNOWSKY, W. (1972). *Note sui criptoportici pubblici in Campania*, in *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine. Actes du Colloque de Rome* (19-23 avril 1972), Ecole française de Rome, Paris, pp. 143-165.
- MAIURI, A. (1927). *Piedimonte d'Alife: resti di mura poligonali*, in *Atti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Notizie di Scavi di Antichità*, vol. III serie VI, fasc. 10, 11, 12, Roma, R. Accademia Nazionale dei Lincei.

- Civitas Aliphana: Alife e il suo territorio nel medioevo* (2015), a cura di F. Marazzi, Cerro al Volturno, Volturina edizioni.
- MAROCCO, D.B. (1951). *L'antica Alife*, Piedimonte d'Alife, Tipografia Moderna A. Grillo & Figli.
- MEROLLA, M.I. (1964). *Allifae. Le mura e il criptoportico*, in «Archeologia Classica – Rivista dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma», XVI, 1964, pp. 39-48.
- MIELE, F. (2007). *Allifae e il suo ager. Considerazioni sugli aspetti storici e sulle testimonianze monumentali alla luce delle recenti indagini archeologiche*, in *In itinere. Ricerche di archeologia in Campania* Atti del I e del II ciclo di conferenze di ricerca archeologica nell'Alto Casertano, a cura di F. Sirano, Sant'Angelo in Formis, Lavieri editore, pp. 185-223.
- NATALI, A. (2016). *Nuovi dati sull'insediamento preromano di Alife*, in «Archeologia classica», vol. LXVII, n. II, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 479-505.
- Fana, templa, delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica 3. Regio IV, Alife, Bojano, Sepino* (2014), a cura di M. R. Picuti, Collège de France, Paris, pp. 11-14.
- ROMEO, E. (1993). *La Commissione conservatrice di Terra di Lavoro: 1865-1897*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, pp. 81-99.
- ROMEO, E. (1999). *Il restauro Ottocentesco di Alife come esempio di città ideale restaurata*, in *Falsi restauri. Trasformazioni architettoniche e urbane nell'Ottocento in Campania*, a cura di S. Casiello, pp. 97-109.
- Alife. L'Anfiteatro Romano* (2009), a cura di G. Soricelli, E.A. Stanco, Piedimonte Matese.
- STANCO, E. A. (2010). *Alife sannitica: nuove acquisizioni storico-topografiche* (in appendice: relazione Dall'Osso del 18.06.1907), in «Oebalus», pp. 143-171.
- TAGLIAMONTE, G. (2002), *L'Ager Allifanus*, in *Ager Campanus. La storia dell'Ager Campanus, i problemi della limitatio e sua lettura attuale*, (Atti del Convegno internazionale 2001), a cura di G. Franciosi, Napoli, pp. 191-201.
- TAGLIAMONTE G., ESPOSITO R. (2001). *Nuovi dati sulla fortificazione medievale di Alife*, in *In Finibus alifanis. Storia e archeologia di Alife e del suo territorio*, a cura di D. Caiazza, L. R. Cielo, pp. 179-191.
- TOCCO SCIARELLI, G. (1977). *L'anfiteatro di Alife*, in «Annuario dell'Associazione Storica del Medio Volturno», pp. 301-307.
- TRUTTA, G.F. (1776). *Dissertazioni istoriche delle antichità alifane*, Napoli, Stamperia Simoniana.

Fonti archivistiche

- Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata del 12 gennaio 1870, pp. 10-11.
- Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata del 4 luglio 1870.
- Verbale della tornata della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata del 6 aprile 1881.
- Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata del 29 luglio 1881, pp. 56-58.
- Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata del 5 luglio 1882, p.18.
- Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, verbale della tornata dell'8 ottobre 1882, p. 67.
- A.C.S., Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale e Belle Arti, Il versamento, Il serie, b. 69, fasc. 792-793.

Il Casamale e le sue mura: approcci gnoseologici per un'adequata conservazione *Casamale's district and its fortified walls: gnoseological approaches to their preserving*

MARINA D'APRILE

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il Casamale, uno degli storici insediamenti della policentrica Terra di Somma Vesuviana, a lungo un'importante entità demaniale, deve l'avvio della propria urbanizzazione all'erezione del quattrocentesco castello d'Alagno e del circuito murario turrito che, in larga parte oggi perduto e trasformato, tuttora ne definisce in modo riconoscibile il perimetro. Considerando l'assenza di un sistematico programma di conoscenza di tale pluristratificata realtà materiale, integrando analisi indirette e dirette a partire dalle sue mura, lo studio si è indirizzato a una prima 'messa in fase' di tale ricco palinsesto, quale ineludibile base per ogni proposta di conservazione e valorizzazione.

Casamale's hamlet was one of the historical villages, composing the ancient royal multi-centric city of Summa. It started to be urbanised depending to the erection of the next Lucrezia D'Alagno's 15th-century castle and of the resulting fortified walls, still today defining Casamale's perimeter, even if they are largely refurbished and demolished. Although the meaningful palimpsest it forms today, Casamale is still waiting for a coherent approach to its knowledge and conservation. Thus, as a prior stage to this goal, the study systematically dealt with the phasing of the district setting, starting from its urban walls, integrating the 'desk survey' with the direct investigation of its historic fabric.

Keywords

Somma Vesuviana, archeologia dell'architettura, murature quattrocentesche.

Somma Vesuviana, architectural archaeology, 15th-century masonry building.

Introduzione

La consapevolezza del valore testimoniale incarnato dalle mura urbane e la necessità della conservazione e valorizzazione delle loro vestigia non sono acquisizioni di lungo corso. Perduta progressivamente la funzione di *limes*, l'utilità strategico-difensiva e anche il ruolo di barriera daziaria, sin dalla prima età contemporanea la loro generalizzata sussistenza si è scontrata con le logiche di espansione e i programmi urbani di 'igiene' e 'decoro', nonché con radicali restauri e 'isolamenti' delle parti architettonicamente più qualificate [Varni 2005; Oteri 2012]. Simili palinsesti - per le qualità dimensionali e funzionali della loro natura, per secoli reiteratamente sottoposti ad aggiornamenti e ristrutturazioni - testimoniano una rete articolata di narrazioni, secondo i molteplici ruoli che, storicamente, hanno rivestito nei vari contesti. Quanto la loro presenza abbia influito, ad esempio, sulla conformazione fisica delle città e sul paesaggio è di palmare evidenza, tanto che, persino quando cancellate, esse hanno spesso continuato, almeno toponomasticamente a segnare l'identità dei luoghi. I significati multipli cui queste strutture rimandano, nella loro individualità come nel loro complesso, ne evidenziano, dunque, la natura di risorsa culturale complessa, ciononostante ripetutamente esposta tuttora a estesi fenomeni di degrado, abbandono e manomissione.

Inglobate nel tessuto edilizio, dal quale in genere è possibile estrapolarle solo in corrispondenza dei relativi paramenti esterni, le mura sono sopravvissute grazie alla resilienza espressa dalle loro masse, in virtù di processi di adattamento e reimpiego che, sovente ispirati da logiche e pratiche similari, attendono ancora di essere analiticamente registrati e vagliati. Mentre, in generale, le architetture castellane risultano inventariate a scala regionale e provinciale, sebbene secondo procedure non sempre omogenee e cataloghi più o meno puntuali, i circuiti urbani, soprattutto nel caso dei centri cosiddetti 'minori' e degli episodi conservati in forme più frammentarie, mancano sovente di una restituzione sistematica. Eppure, nessuna appropriata conservazione è possibile in mancanza di un'adeguata conoscenza. Tale lacuna è, quindi, un fattore di ulteriore aggravio in uno scenario di perdita progressiva che, anche per ragioni legate al dissesto dei suoli, alla fragilità sismica e alla cronica mancanza di fondi, già investe queste risorse, delle quali, troppo spesso, non si è in grado di avere contezza dei processi di trasformazione/cancellazione in atto.

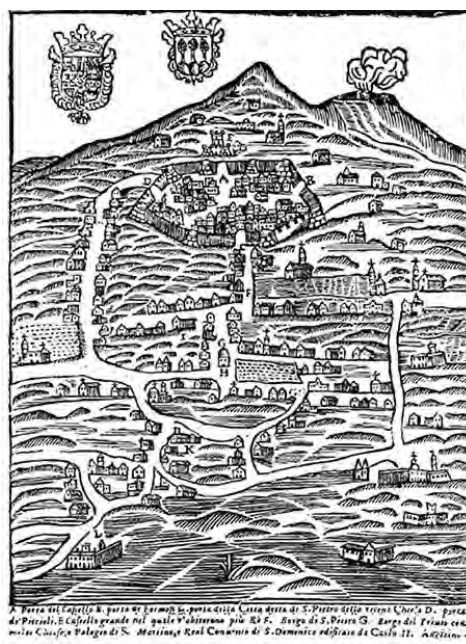
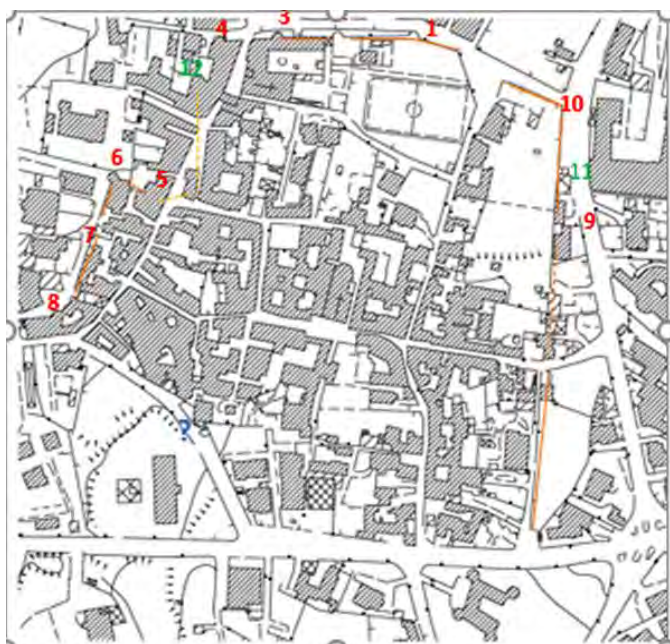
In questo quadro, cui non è estranea la situazione oggetto di studio visto che quasi la metà dell'originario circuito è stato cancellato dalle intraprese attuate nel secondo Novecento (fig. 1), lo studio delle mura del Casamale si è avvalso del tradizionale approccio del restauro architettonico. In forza di una metodologia consolidata (progetto di conoscenza), tale esegesi si è basata sullo spoglio delle fonti indirette (documentarie, iconografiche, cartografiche, bibliografiche, fotografiche), storiche e correnti, integrato dall'analisi dei dati geometrici, architettonici, tipologici, materico-costruttivi, strutturali e funzionali desunti dall'esame diretto delle testimonianze materiali. Grazie all'archeologia degli elevati e all'approccio cronotipologico, dove possibile, nelle attuali vestigia sono state inoltre distinte le principali fasi edilizie (impianto, ampliamento, demolizione, sopralzo, restauro, etc.). Dalla fondazione all'attualità si è cercato, cioè, di individuare l'intero svolgimento costruttivo (*messa in fase*) del manufatto, attribuendo, dove possibile, le cronologie sulla base dei raffronti con il complesso dei dati raccolti e con gli esemplari coevi congeneri all'interno del medesimo areale geo-culturale (Terra di Lavoro). L'analisi di tali vestigia fornisce, inoltre, elementi di interesse anche sul piano della ricostruzione storica specifica di tali apparati giacché, a meno di limitati aggiornamenti della prima età vicereale, il circuito perse molto presto il suo valore strategico, evitando di conseguenza sistematiche riscritture, a meno dei reiterati adattamenti a fini residenziali (demolizioni, aggiunte e sopralzi) cui, soprattutto le torri, a cominciare dal XVIII sec. furono soggette.

1. Il Casamale e le sue mura: note preliminari per un progetto di conoscenza

Il *Casamale*, uno degli storici insediamenti della *terra* sommese – a lungo un'importante centro demaniale della provincia napoletana, caratterizzato da una struttura policentrica - deve l'avvio della propria urbanizzazione all'erezione dell'adiacente quattrocentesco castello di Lucrezia d'Alagno e alla conseguente sistemazione del circuito murario turrito che, in larga parte oggi perduto o trasformato dagli interventi seriori, tuttora circoscrive in maniera riconoscibile il perimetro del distretto (fig. 1). Con il graduale insediarsi di rilevanti esponenti della nobiltà, *in primis* napoletana e nolana, e di alcune istituzioni religiose, anch'esse prevalentemente di provenienza partenopea, l'aggregato, inizialmente connotato dalla presenza di terreni coltivati e di minuti e sparsi aggregati edilizi di carattere rurale, principalmente collocati nell'area di nordovest, progressivamente acquisì un dichiarato carattere urbano, qualificando una realtà materiale pluristratificata che, sebbene aggredita dalla speculazione immobiliare, in particolare dopo il terremoto del 1980 e fino alla fine del secolo scorso, ancora conserva importanti vestigia, per le quali si rileva necessario approntare un sistematico programma di conoscenza e

conservazione. In vista di tale obiettivo, la ‘messa in fase’ di tale articolato palinese, in particolare delle sue mura, necessita di analizzarne gli svolgimenti nel quadro delle dinamiche culturali, politiche ed economico-sociali che, progressivamente, determinarono lo sviluppo della realtà somnese.

In relazione alle specifiche connotazioni architettoniche e materico-costruttive che le mura del Casamale oggi registrano, nonché al quadro storico insediativo dell'intera realtà somnese, la stagione nella quale ricade la loro costruzione è la cosiddetta *età della transizione*, immediatamente precedente, cioè, al sistematico ridisegno che, in risposta all'uso di armi di fuoco sempre più perfezionate, radicalmente mutò la conformazione degli apparati da difesa – ad esempio, con la creazione dei fronti bastionati. Nel persistere di pratiche edilizie e dispositivi strategici di cronologia pregressa (angioino-durazzesca) in associazione a predisposizioni più aggiornate – tra le quali, quelle dipese dalla diffusione delle prime più sofisticate tecniche balistiche – tale periodo, particolarmente tra fine Trecento e secondo Quattrocento, ha prodotto in Terra di Lavoro un ricco repertorio di castelli, rocche e cinte urbane, sia ristrutturati che di nuova fondazione [Santoro 1982; D'Aprile 2001]. Per l'accennato coesistere di modelli ed elementi di tradizione consolidata con altri di più recente concezione, pur nel sussistere di alcune invarianti, le architetture fortificate ascrivibili a tale stagione sollevano spesso questioni attributive, soprattutto laddove sussistono significative lacune documentarie [De Muro 2016].



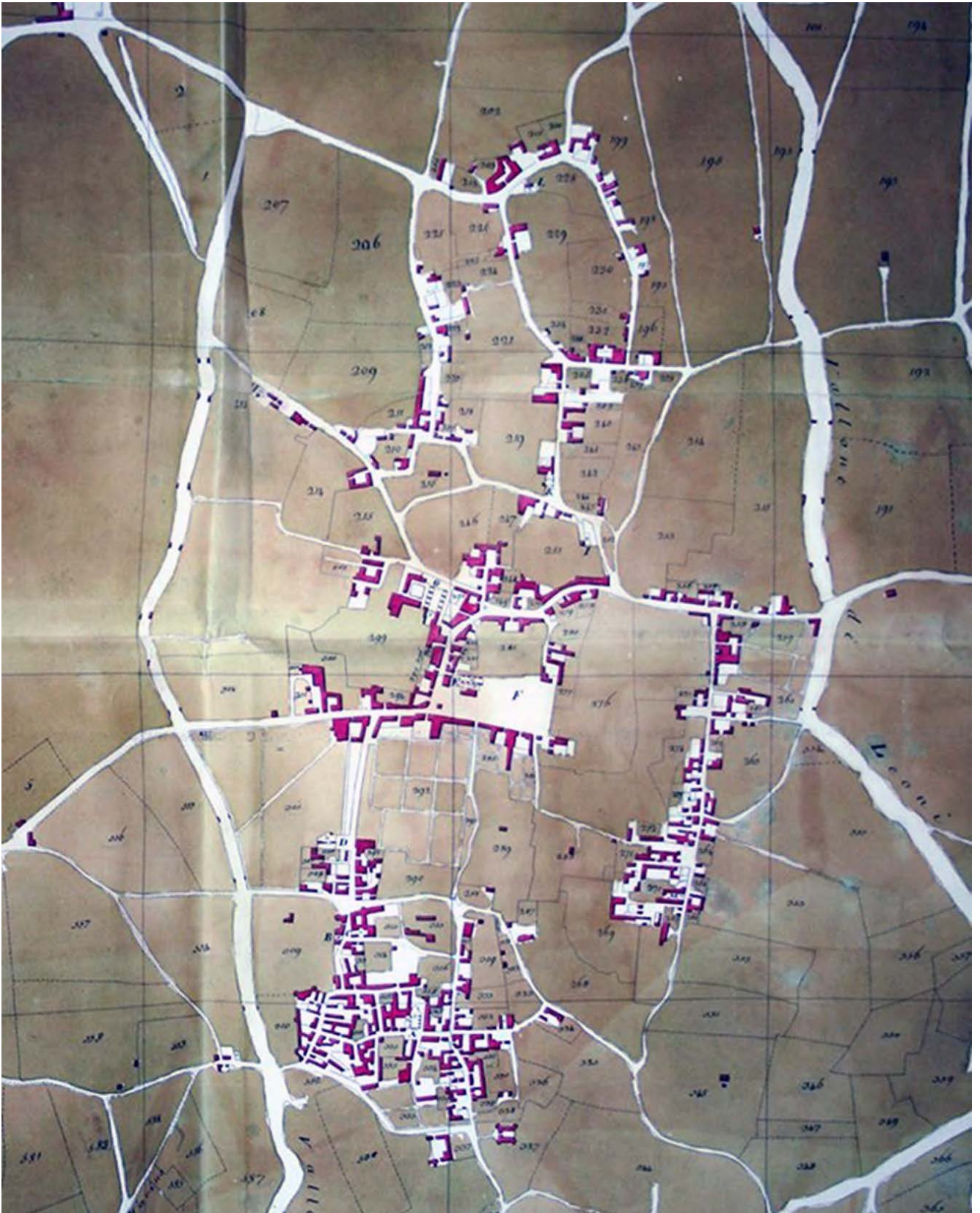
1: Casamale. Le mura oggi. In rosso i tratti murari e in numeri arabi le torri ancora vigenti; in verde le torri demolite più recentemente.

2: Domenico Maione, Veduta della città di Somma [Maione 1703].

2. Il Casamale: storia insediativa e valenze strategiche della sua fortificazione

Dopo lo sfruttamento territoriale della tarda antichità e le crisi innescate dalle ripetute eruzioni, lo sviluppo insediativo di Somma – collegato alla costituzione di alcuni poli di aggregazione e alla progressiva formazione di sparse entità abitative – si coagulò in una conformazione policentrica che, almeno dalla prima età angioina, intrecciò rapporti assai stretti con le dinastie regnanti.

MARINA D'APRILE



3: Luigi Marchese. *Pianta della città di Somma* (1800-1802, Capua, Museo Campano, Fondo Manoscritti, B. 546).



4: Reale Ufficio Topografico di Napoli, Carta topografica e idrografica dei contorni di Napoli (1817-19, aggiorn. 1863 ca., part. 1: 25.000. Fol. Somma Vesuviana).

Tale rilevanza è, certo, da collegare alla celebre feracità di questa terra, nonché al valore strategico che, sostanzialmente fino all'età moderna, almeno le sue porzioni di altura verificarono. La collocazione al confine tra le piane vesuviana e nolana e la valle del Sarno, com'è noto, fece del *castrum Summae* una postazione assai preziosa, ristrutturata e catalogata più volte tra i *castra extempna* dei primi Angioini, nonché ripetutamente visitata dai re anche nel XIV sec. [Santoro 1982; Fiore 2018]¹. Solo con l'età moderna, per i mutamenti politici e i progressi delle tecniche balistiche e ossidionali, l'arce fu investita da un progressivo abbandono. Il valore strategico del descritto territorio favorì nel Medioevo l'installarsi di una rete di capisaldi militari di diversa consistenza, soprattutto a controllo delle principali direttrici viarie. Associato a questi maggiori presidi era pure un sistema sparso di torri, molte delle quali erette a presidio delle vie di comunicazione, su concessione regia. Nel distretto sommese fonti e toponimi testimoniano, tra le altre, la vigenza, almeno dal tardo XIV sec., della torre di Prigliano (affidata nel 1392 a Filippo di Costanzo), nel borgo omonimo, [De Blasiis 1887, 104], di quella di Sant'Anastasia, e delle *Torre di Franci e Torruccia* (o *Torretta*), i cui toponimi sono ancora segnalati nella cartografia di primo Ottocento.

Almeno dalla prima metà del XIV sec., oltre ai casali di Sant'Anastasia, Pollena, Trocchia e Massa e ad alcune grandi masserie sparse nella pianura, l'insediamento sommese risultava composto dagli abitati di Prigliano, Margarita e Casamale (figg. 2-3). Il più importante a quel tempo, cui non a caso era legata la presenza di una torre, era Prigliano. L'evento che diede inizio al processo di edificazione è da rintracciare nella sistemazione, nell'area di pianura a nordovest di Prigliano, della *Starza dell'Arco*, detta poi *della Regina*.

¹ Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Fondo Francesco Migliaccio, *Storie e notizie diverse per Somma*, manoscritto, t. IV, fol. 61r.

MARINA D'APRILE



5: Somma V. Casamale. Mura. Fronte settentrionale. Particolare del tratto basamentale della porzione centrale (D'Aprile 2019).

Il suo incameramento alla Corona angioina, attraverso il sistema delle concessioni a ordini religiosi e a privati patrizi, insieme al contestuale passaggio della circoscrizione sommesa al regio demanio innescarono, difatti, la progressiva urbanizzazione intorno al vasto possedimento regio, in particolare, lungo l'antica strada che da ovest, in direzione Napoli, proseguiva verso est per Ottaviano e, tramite la diramazione per Marigliano, a Nola. In questo periodo, nel quadro delle azioni promosse dalla Casa regnante per lo sviluppo delle ricche campagne a est della capitale [Feniello 2005], dalle quali, com'è noto, proveniva una quota significativa dei prodotti alimentari di quel mercato, anche per migliorare il collegamento con i siti reali della *Silva Mala* e del *Quisisana* si tracciò, o meglio si ristrutturò, pure la *via Summese*, a sua volta, collegata con la *via per Nola*. Intorno a quella arteria si posizioneranno, per esempio, alcune fra le principali proprietà del complesso napoletano di S. Martino e numerosi possedimenti di nobili e di altri istituti monastici². A parte alcune preesistenze raccolte intorno alla parrocchia di S. Pietro – di antica ma imprecisata fondazione, posta extramoenia a nordovest del circuito – attestate almeno dagli anni Quaranta del XIV sec. tra le proprietà del monastero napoletano di San Martino³, il Casamale

² Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi, ASNa), *Corporazione religiose sopprese*, ff. 270, 421, 1178, 1781-85, 1786, 2683-6, 5609-10, 5616.

³ ASNa, *Corporazione religiose sopprese*, ff. 2327, 2335, 2042.

cominciò ad assumere un carattere urbano solo a partire dal Cinquecento. L'erezione del perimetro fortificato, approntata su concessione di Alfonso il Magnanimo per volontà di Lucrezia d'Alagno – cui Somma era stata ceduta dal fratello Ugo nel 1456 [Angrisani 1928] – a completamento e supporto strategico dell'erigenda rocca d'Alagno, molto probabilmente dovette rispondere all'esigenza anche di un migliore controllo di quello che, a quel tempo, doveva forse costituire l'unico percorso per accedere all'arce. Ancora all'inizio degli anni Trenta del XX sec., infatti, tra le motivazioni apportate dall'amministrazione locale per sollecitare il finanziamento della riattazione dell'impianto stradale del Casamale, si sottolineò che solo tramite quelle strade era possibile accedere alla via per il santuario di San Maria di Castello, posto nel demanio dell'arce e, ancora a quel tempo, importante meta di pellegrinaggio⁴. Tale tracciato interno al Casamale, al tempo dell'intervento promosso da Lucrezia, avrebbe potuto avere un andamento non troppo dissimile dall'itinerario definito oggi dal tratto sud di via Castello che, piegando poi verso ovest, si riconnette alla strada che, con lieve andamento SO/NE, prosegue poi per San Pietro e, quindi, verso il centro cittadino di Prigiliano, il complesso di San Domenico e l'antica strada che, in direzione est, collegava da un lato a Ottaviano, dall'altro, a Marigliano e quindi a Nola. Si afferma ciò perché, guardando alle più antiche cartografie disponibili – quella di Luigi Marchese (fig. 3) e la *Carta Topografica e Idrografica dei contorni di Napoli* (fig. 4) – si osserva un solo altro collegamento viario con l'antico castello. Poco a levante del borgo Margarita, difatti, si scorge un accidentato percorso – denominato *Scoverta di Castello* – che risale le pendici vesuviane per dirigersi all'antico sito di San Lorenzo e, da lì, verso la chiesa di Santa Maria a Castello e l'arce. Il tracciato interno al Casamale, come evidenzia la citata *Carta*, era ben sorvegliato dalla linea fortificata orientale, la sola impostata come successione perfettamente rettilinea di torri semicirculari su basi scarpate e interposte cortine cui si collegava, nell'angolo sud-est un saliente ad unico risalto – oggi documentabile solo attraverso le cartografie – probabilmente frutto di un aggiornamento realizzato nella prima età vicereale, per munire alla base il fronte di levante del vicino castello. Da quel lato, inoltre, al controllo del territorio, non sappiamo da quale periodo, partecipava altresì la citata *Torretta* che, isolata su un poggio, salvaguardava gli accessi al castello, ai versanti sud e est della cerchia muraria e alla citata *Scoverta del castello*.

In sostanza, è probabile che, con la costruzione del castello 'residenziale' di Lucrezia – certo, anche un segno di un nuovo e diverso potere rispetto a quello regio espresso dalla *Starza* – sulla prima balza meglio configurata delle pendici del vulcano da quel lato – storicamente e, tanto più all'epoca, quello dal quale più facilmente potevano venire i pericoli – e con la disposizione della linea murata che includeva il tratto di pianura, quindi più sguarnito, della strada d'accesso all'arce si venne, in un certo senso, a costituire una 'difesa bassa' per il castello d'altura e un presidio per la strada che ne consentiva l'accesso. L'antica strada, già prima dell'erezione delle mura, doveva collegarsi con la via che, uscendo da San Pietro, proseguiva in direzione sud, probabilmente, secondo l'andamento conservato al momento della costruzione delle mura che, forse non a caso, diversamente dagli impianti coevi, a nord-ovest si dispone parallelamente e in adiacenza a quel percorso. A poco meno della metà della sua lunghezza, forse a causa dell'accidentata orografia che contraddistingue l'area sudovest dell'insediamento – a ridosso della quale, è bene ricordarlo, era l'alveo Purgatorio, a quel tempo, certamente più prossimo a quel demanio della situazione rappresentata nel 1800 da L. Marchese (fig. 2) – probabilmente l'asse piegava verso est, per poi proseguire in

⁴ Somma Vesuviana, Archivio Storico Comunale, *Lavori*, Cat. X, Cl. 4, fasc. 8, "Città di Somma Vesuviana, Maggiori e più urgenti problemi per il riordinamento de' servizi pubblici della Città di Somma" (s.d.), foll. 1r-1v.

direzione sud per l'Arce, forse non molto diversamente dalla situazione ottocentesca. Che tale impianto preesistesse alla sistemazione delle mura si dedurrebbe, infatti, dall'impianto del perimetro fortificato. La particolarità rappresentata a ponente dal breve tratto munito alle estremità da due semitorri cilindriche - le cui scarpe, come sugli altri versanti si trovano oggi al di sotto del piano stradale - disposto parallelamente alla strada est-ovest grossomodo centrale all'insediamento, secondo l'ipotesi indicata, preesistente alla murazione e parte del tracciato per l'Arce, deriverebbe dalla necessità di controllare tale percorso grazie alla torre dell'angolo nordovest (fig. 3). Allo stesso modo, la linea murata che, da quella torre, prosegue in direzione nord, grossomodo secondo due allineamenti, per convergere sulla torre angolare nordest, assicurava il controllo, dal cammino di ronda e dalle stesse semitorri, della strada che entrando da Porta San Pietro si dirigeva all'incrocio suddetto.

L'apparente irregolarità del perimetro fortificato - del tutto obliata, evidentemente in applicazione di un chiaro intento celebrativo, nelle storiche vedute della città derivate da quella di Francesco Cassiano de Silva [Amirante, Pessolano 2005; Maione 1703; Pacichelli 1703], che lo rappresentano invece come un ottagono regolare con torri (e non semi-torri) cilindriche su basi scarpate angolari e con le quattro porte ricavate al centro dei lati orientati secondo i quattro punti cardinali - in realtà, risponderebbe quindi a precise istanze strategiche. Un'ultima nota va dedicata, infine, ai dati crono-tipologici (fig. 5). Benché deturpate da demolizioni, sopralzi e ricostruzioni, spesso eseguite con gli stessi materiali recuperati dai crolli, nelle porzioni di minore compromissione è possibile registrare l'uniforme fattura di queste cortine secondo un apprestamento a cantieri di circa due palmi napoletani di altezza (cm 52-55) di scheggioni di pietre vesuviane di volume tendenzialmente medio, associati a più rare pietre rustiche di minore grandezza, apparecchiati "a incastro", secondo le procedure che più facilmente ricorrono negli episodi fortificati del secondo Quattrocento in Terra di Lavoro [D'Aprile 2001].

Conclusioni

Il sistematico spoglio delle fonti archivistiche integrato all'analisi diretta delle testimonianze materiali residue ha consentito, dunque, una prima ricostruzione della storia insediativa del Casamale e della costruzione delle sue mura, secondo una lettura incrociata (*histoire croisée*) di dati e processi di diversa provenienza. I risultati di questo lavoro, qui unicamente accennati e solo limitatamente alle mura, qualificano una vasta rete di eventi, relazioni e svolgimenti diacronici che è arduo sintetizzare in poche cartelle. Ciò che, però, credo sia giusto rimarcare è che, tra gli esiti dello studio, vi è la legittimazione, metodologicamente e culturalmente fondata, dell'attribuzione alle imprese edilizie promosse da Lucrezia d'Alagno del perimetro fortificato, di recente, invece, senza i riferimenti di metodo qui impiegati, ripetutamente datato a una generica fase angioina [Vella 2015].

Bibliografia

- AMIRANTE G., PESSOLANO M.A. (2005). *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, ESI.
- ANGRISANI, A. (1928). *Brevi notizie storiche e demografiche intorno alla città di Somma Vesuviana: con la bibliografia, cronologia, documenti, tavole geografiche, ed illustrazioni*, Napoli, Barca.
- D'APRILE M. (2001). *Murature angioino-aragonesi in Terra di Lavoro*, Napoli, Arte Tipografica.
- DE BLASIIS C (1887). *Cronicon siculum incerti authoris ab anno 340 ad annum 13969 in forma diary ex inedito codice Ottoboniano Vaticano cura et studio Josephi De Blasiis*, Napoli.

- DI MURO A. (2016). *La costruzione e la manutenzione delle mura, delle torri e delle porte nel Mezzogiorno medievale*, in *Città, spazi pubblici e servizi sociali nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, pp. 95-118.
- FENIELLO A. (2005). *Les Campagnes napolitaines medievales à la fin du Moyen Age. Mutations d'un paysage rural*, Rome, École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome-348).
- IORE F.P. (2018). *Architettura e arte militare: Mura e bastioni nella cultura del Rinascimento*, Roma, Campisano Editore.
- MAIONE D. (1703). *Breve descrizione della Regia Città di Somma*, Napoli, Antonio Solofrano.
- OTER A.M. (2012). *I confini dissolti. La dismissione delle mura urbane in Italia dopo l'Unità*, in «Storia urbana», nn.136-137, pp. 5-27.
- PACICHELLI G.B. (1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva*, I, p. 156.
- SANTORO L. (1982). *Castelli angioino-aragonesi nel Regno di Napoli*, Milano, Rusconi.
- VARNI A. (2005). (a cura di), *I confini perduti. Le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Bologna, Editrice Compositori.
- VELLA A. (2015). *L'urbanistica di Somma Vesuviana tra IX e XVIII secolo. Persistenze e mutazioni* in «Meridione Sud e Nord del mondo». *Per una storia di Somma Vesuviana. Medio Evo ed Età Moderna*, XV, n. 1, pp. 67-93.

I resti delle fortificazioni aragonesi di Napoli: un palinsesto dimenticato *The remains of Aragonese fortifications of Naples: a forgot palimpsest*

RAFFAELE AMORE

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il presente contributo - dopo la descrizione della attuale consistenza fisica delle parti superstiti delle 'fortificazioni Aragonesi' lungo il percorso che va dal Carmine alla Caserma Garibaldi - propone una serie di riflessioni critiche su possibili strategie di restauro di tali manufatti, con l'obiettivo di conservare le esistenti stratificazioni, evidenziando, altresì, distorsioni ed abusi perpetrati negli ultimi decenni.

This contribution - after describing the current physical consistency of the surviving parts of the 'Aragonese fortifications' along the route from Carmine to the Caserma Garibaldi - proposes a series of critical reflections on possible strategies for the restoration of such artefacts, with the aim of preserving the existing stratifications, also highlighting distortions and abuses perpetrated in recent decades.

Keywords

Restauro, fortificazioni aragonesi, rigenerazione urbana
Restoration, aragonese fortifications, urban regeneration

Introduzione

A partire dal Settecento, le nuove tecniche di guerra resero sostanzialmente inutile il modello della città fortificata che per secoli aveva caratterizzato lo sviluppo e le trasformazioni della gran parte dei nuclei urbani europei. I concomitanti cambiamenti economici ed il repentino sviluppo demografico che contrassegnarono l'inizio Ottocento determinarono una progressiva perdita di importanza delle fortificazioni cittadine nell'ambito delle nuove gerarchie urbane che si affermarono. Tale fenomeno investì con tempi diversi le grandi città del tempo divenendo anche l'occasione per pensare a nuovi assetti urbani a partire proprio dal riutilizzo dei perimetri murari, dei fossati, dei baluardi e dei castelli. Al momento del suo massimo sviluppo la cinta muraria difensiva di Napoli comprendeva tratti costruiti in più fasi: verso mare, dall'attuale piazza del Municipio al Carmine, persisteva il tratto di origine medievale; ad est, dal Carmine alla caserma Garibaldi correavano le mura aragonesi, costruite negli ultimi decenni del XV secolo; da Porta San Gennaro aveva inizio la cinta cinquecentesca voluta dal viceré Pedro de Toledo nell'ambito del piano di ampliamento della città e di potenziamento delle sue difese: le mura e i bastioni vicereali si sviluppavano lungo la collina dominata dal Castel Sant'Elmo per, poi, avvolgere la città dall'altezza della Porta di Chiaia fino a Castel dell'Ovo e a Castel Nuovo [Russo 1960; Russo 1966; Santoro 1982; Santoro 1984; De Seta 1981].

Rispetto ad altre città, a Napoli, già nel corso del XVII e del XVIII secolo le mura e le torri furono utilizzate a fini abitativi: la cartografia storica, i disegni e i documenti d'archivio, nonché numerosi dipinti mostrano come gli spazi liberi a ridosso delle mura, dati in concessione a conventi o privati cittadini, si siano ben presto trasformati in orti e giardini, per, poi, essere edificati, inglobando tratti delle mura nelle nuove strutture. Durante il regno di Carlo di Borbone furono demoliti l'antica Torre di San Vincenzo e rilevanti tratti delle mura sul mare. Nei decenni successivi furono formulate le prime ipotesi di demolizione totale delle mura cittadine, ritenute un ostacolo allo sviluppo della città [Ruffo 1789, 39; Pane, Russo 2012, 148]; nel XIX secolo quel che rimaneva dei fossati fu colmato e furono demoliti

alcuni bastioni e molti tratti di murazione a nord e ad est; nel XX secolo fu demolito il Castello del Carmine [De La Ville Sur-Yllon 1983; Rusciano 2008, 96-98] e la cinta cinquecentesca di Castel Nuovo [Pane, Russo 2012, 123-144; Pane, Trecozzi 2017].

Il contributo che segue esamina le vicende della murazione aragonese ed intende evidenziare quanto ancora si conserva di tale importante opera difensiva rinascimentale, sia in termini fisici che di segni e di testimonianze, lungo il percorso che va dal Carmine alla Caserma Garibaldi. E ciò, affinché tale palinsesto urbano possa essere riconosciuto e, quindi, meglio tutelato, promuovendo idonee strategie di intervento tese a conservare le esistenti stratificazioni. Saranno, altresì, evidenziate distorsioni ed abusi perpetrati negli ultimi decenni ai danni di tali testimonianze storico-architettoniche, nonché l'inerzia dell'Amministrazione comunale, che - pure avendo fissato condivisibili criteri di intervento nel 2004 - non è riuscita da allora a proporre un adeguato progetto di dettaglio per la loro salvaguardia.

1. La murazione aragonese

Il precario stato di conservazione delle mura esistenti, fortemente danneggiate dai lunghi assedi cui la città fu sottoposta nel periodo di transizione tra la dominazione angioina e quella aragonese, l'aumento della popolazione, le mutate tecniche militari di assalto che avevano reso inutili i sistemi di difesa medioevali e, soprattutto, la volontà dei sovrani aragonesi di dimostrare ai sudditi la potenza e la stabilità della corona, pericolosamente minacciata dall'antagonismo del potere feudale, furono tutti fattori che indussero Ferrante I d'Aragona agli inizi degli anni Ottanta del XV secolo a patrocinare l'ampliamento della antica cinta muraria della capitale verso oriente. A tale scopo il sovrano aragonese nel 1483 impose una tassa temporanea su alcuni prodotti agricoli - che l'anno successivo fu estesa a tutti i generi alimentari - ed incaricò Francesco Spinello, nobile del seggio del Nilo, di sovrintendere alla fabbrica delle mura. Ad Angelo Como, Tesoriere del Regno, fu affidato, invece, il compito di assicurarsi che tutte le entrate provenienti da tali gabelle fossero utilizzate per le fortificazioni di Napoli. I lavori ebbero inizio tra maggio e giugno del 1484, dall'angolo della marina a ridosso del castello del Carmine, ovvero dall'area più indifesa e più trafficata della città. Subito dopo, però, furono sospesi: di lì a poco, il 30 settembre 1485 a l'Aquila, i già difficili rapporti tra la corona e i potenti feudatari del regno precipitarono. Stabilizzate le tensioni interne, i lavori ripresero probabilmente soltanto durante l'estate del 1487 [Leostello 1484-1491; Pane 1968; Pane 1975-77, II, 13; Rusciano 2002, 60-61].

Con la costruzione delle nuove mura furono incluse all'interno della città alcune aree già densamente urbanizzate e caratterizzate dalla presenza di importanti complessi monastici, come l'Annunziata, San Pietro ad Aram, il Carmine, verso sud, San Giovanni a Carbonara, verso il confine settentrionale della città, oltre che ampie aree destinate ad orti e giardini (figg. 1 e 2).

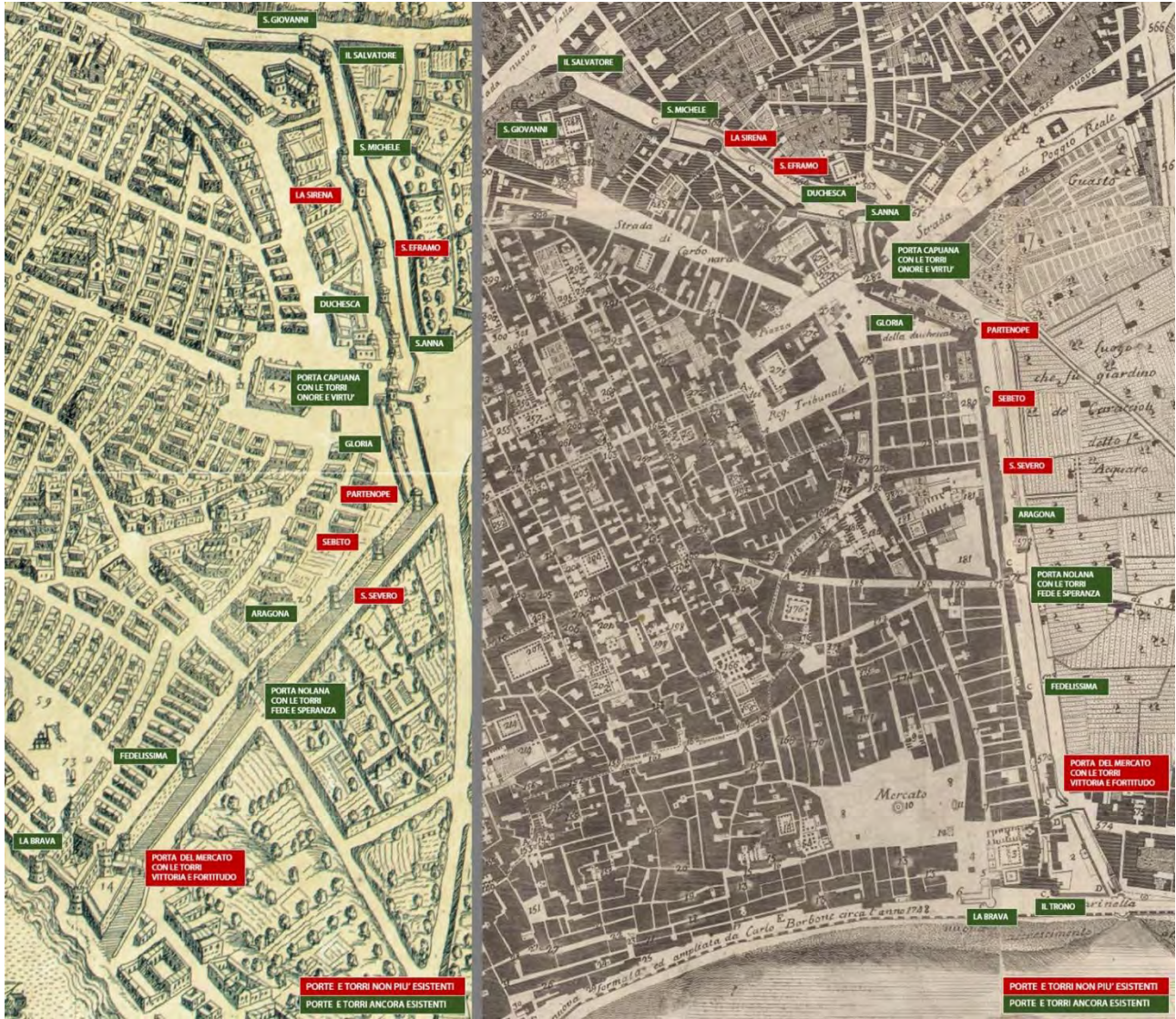
2. Struttura, forma e andamento

La murazione aragonese fu realizzata in muratura di tufo rivestita in conci regolari di piperno (dello spessore di 2 piedi, circa 50 cm.), con una larghezza variabile dai cinque ai sette metri (18 / 24 piedi). Era difesa da venti torrioni di dimensioni non costanti e di forma circolare. Un profondo fossato controscarpato - dell'ampiezza di circa quindici metri - impediva alle macchine da guerra nemiche di poter raggiungere le mura, mentre quattro ponti, in corrispondenza di altrettante porte - di cui tre monumentali - assicuravano l'accesso alla città.

Verticalmente, la murazione era divisa in due sezioni: quella inferiore a scarpa per circa i due terzi dell'altezza complessiva di circa 18 metri (60 piedi), quella superiore perfettamente verticale. Dal punto di vista dimensionale e formale la murazione partenopea rispecchia pianamente le prescrizioni di Francesco di Giorgio Martini relative alle cinte murarie, per la sola eccezione dell'uso del piperno in luogo del mattone per la realizzazione della cortina di protezione esterna del nucleo murario in tufo

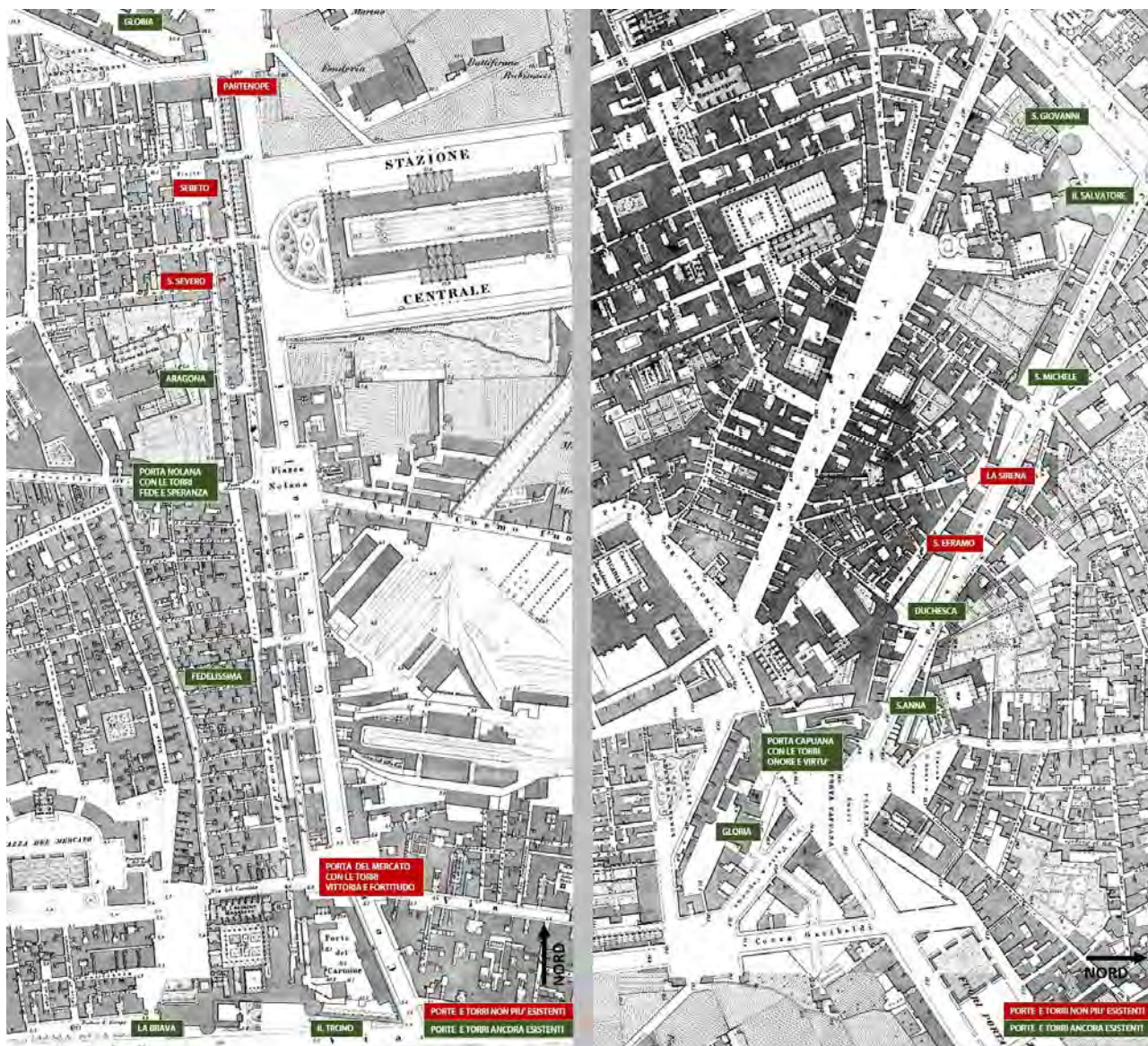
[Rusciano 2002, 93-97; Fiore, Tafuri 1981]. Purtroppo, oggi osservando le parti superstiti si ha una percezione fortemente alterata delle originarie proporzioni e ciò a causa del riempimento dell'antistante fossato e del progressivo innalzamento del piano stradale.

Le torri presentavano tutte una struttura piena, fatta eccezione per quelle poste a fianco delle porte che, al contrario, avevano all'interno dei vani di piccole dimensioni, adibiti all'alloggio degli addetti alla sorveglianza. Il diametro dei torrioni era compreso tra i dieci e i venti metri: la maggiore o minore dimensione dipendeva dal loro posizionamento lungo il tracciato delle mura e della vicinanza alle porte di ingresso alla città.



1: La murazione aragonese. 1a: A. Lafrery, E. Dupérac, *Pianta di Napoli*, Napoli 1566. Particolare dell'area orientale con indicazione delle porte e delle torri della murazione aragonese. 1b G. Carafa Duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, Napoli 1750-75. Particolare dell'area orientale con indicazione delle porte e delle torri della murazione aragonese. La Mappa del Duca di Noja evidenzia come già nel corso del Settecento alcuni tratti della murazione aragonese fossero stati riutilizzati a fini abitativi. In particolare, sono rilevabili trasformazioni in prossimità della Torre Fedelissima, di porta Nolana, delle torri Aragona e S. Severo e di Porta Capuana. Meno significative sono le modificazioni rilevabili per il tratto di murazione tra la Torre S. Anna e quella del Salvatore.

RAFFAELE AMORE



2a

2b

2: F. Schiavoni, *Pianta del Comune di Napoli*, 1872-80. 2a: Particolare dell'area compresa tra il Castello del Carmine e vico Vasto a Capuana con indicazione delle porte e delle torri della murazione aragonese. 2b: Particolare dell'area compresa tra Porta Capuana e via Faria con indicazione delle porte e delle torri della murazione aragonese. La pianta registra le molteplici trasformazioni urbane avvenute nel corso del XIX secolo. In particolare, si può notare la realizzazione del nuovo tracciato di Corso Garibaldi e la costruzione di una serie di nuovi isolati paralleli al percorso delle mura, nonché la costruzione dall'altro lato del corso Garibaldi della stazione Centrale e della Stazione della Ferrovia Napoli-Portici. Parte della murazione compresa tra Porta Capuana e via Faria è ancora ben individuabile, nonostante l'inizio di quei processi di trasformazione urbana che porteranno ad inglobare le mura all'interno di nuovi isolati costruiti a ridosso dell'antico fossato. Successivamente, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del Ventesimo, sarà demolito il Castello del Carmine e liberata l'area di Porta Capuana.

La prima torre che fu realizzata – partendo dall'angolo sud-orientale della città ed escludendo La Brava, di epoca precedente – fu quella del Trono o di Spinella, così denominata in memoria del citato Francesco Spinello (figg. 3a e 3b). Essa fu per molti secoli nascosta alla vista dalla presenza di un baluardo realizzato nel 1566 nell'ambito delle opere di ristrutturazione del Castello del Carmine. Quando ad inizio del Novecento il Castello fu demolito, le due citate torri furono conservate insieme ad un piccolo tratto della cortina muraria che le collegava: la successiva realizzazione della nuova via Marina le ha, però, relegate a ruolo di spartitraffico, cancellando ogni loro relazione con il contesto urbano [Picone, Rosi 1993, 183; Pane Russo 2012, 152]. Ai lati del forte dello Sperone fu costruita la prima delle quattro porte di accesso

alla città da oriente: la Porta del Mercato, fiancheggiata dalle torri Vittoria e Fortitudo, che fu demolita nel 1862, per consentire l'allargamento della sezione stradale.

A nord di tale porta le mura salivano rettilinee verso Porta Nolana. Un documento del 1723 del Tribunale della Fortificazione attesta che per tale tratto di murazione fu concessa la facoltà a privati di edificarvi all'estradosso, a patto di non superare l'altezza dei torrioni, e di ricavarvi vani e scale nello spessore murario [Affortunato 1997, 9], con l'unica limitazione di non trasformare l'aspetto, imponendo cioè di salvaguardare il rivestimento in piperno e di realizzare eventuali finestre solo in corrispondenza dei vuoti delle troniere. Tale processo di trasformazione [Di Mauro 1989] delle mura si interruppe ad inizio Ottocento, quando l'intera area compresa tra il Carmine e Porta Capuana, fu interessata da progetti di trasformazione con l'apertura di via dei Fossi [Buccaro 1985, 144; Parisi 2003, 42, Pignatelli 2006, 85-98; Pane, Russo 2012, 149-150].

Proseguendo lungo la via Carmignano s'incontra quanto resta della torre Fedelissima restaurata nella sua parte fuori terra dopo i bombardamenti del 1943; di essa non è più visibile la parte scarpata per la colmata del fossato; già dal 1724 essa fu sfruttata a scopo abitativo, scavando vani all'interno della sua massa muraria.



3a



3b



3c



3d

3: Le torri superstiti comprese tra l'area del Carmine e Porta Nolana. 3a: La Torre la Brava. 3b: La Torre Spinella. Con la demolizione del Castello del Carmine e la realizzazione della nuova via Marina, le torri la Brava e la Spinella hanno perso ogni relazione con il contesto urbano. Da anni sono oggetto di interventi di restauro con esiti non sempre positivi. 3c: La Torre Fedelissima. Versa in condizioni di conservazione scadenti ed è sovrastata da volumi edilizi palesemente abusivi. 3d: Porta Nolana. Negli ultimi decenni la piazza antistante la porta e via Nolana sono state oggetto di interventi di ripavimentazione e di eliminazione del traffico veicolare. Purtroppo, però, l'intera area che va dal Carmine a Porta Nolana presenta un degrado fisico e sociale preoccupante.

RAFFAELE AMORE

Nel secondo dopoguerra è stata letteralmente inglobata all'interno di un moderno edificio ed oggetto di intollerabili abusi (fig. 3c).

Ad una distanza di circa 150 metri, sorge Porta Nolana (fig. 3d), fiancheggiata dalle torri denominate Fede e Speranza, che, pur essendo identiche tra loro per dimensioni (il diametro è



4: Le torri superstiti nell'area di piazza Garibaldi e di Porta Capuana. 4a. La Torre Aragona. 4b. La Torre Gloria. 4c: La Torre S. Anna. 4d: Porta Capuana. Purtroppo, le condizioni di conservazione delle tre torri sono davvero critiche.

I recenti interventi di sistemazione della pavimentazione intorno a Porta Capuana, non inseriti nell'ambito di un piano urbano integrato a più ampio respiro con speciale riguardo al recupero edilizio e sociale dell'area, non hanno prodotto un miglioramento significativo della sua qualità urbana: il piazzale dinanzi al tratto di mura superstiti compreso tra la Porta e Torre S. Anna è divenuto, purtroppo, il luogo di ritrovo di spacciatori di droga.

di circa 12 metri, 41 piedi), presentano strutture di coronamento differenti, avendo la prima i beccatelli a sostegno di un mensolone piuttosto aggettante, mentre la seconda è caratterizzata anche dalla presenza di archetti. La Porta – rivestita di piperno al pari delle torri – mostra un passaggio arcuato a tutto sesto.

Il percorso delle mura in questa zona ha fortemente condizionato i processi di trasformazione urbana. Tutti gli edifici costruiti nel corso dei secoli XVIII e XIX risultano, infatti, o addossati alla murazione esistente o lungo il percorso del fossato.

Segue la torre detta Aragona (fig. 4a), di cui rimane solo il rivestimento in piperno: al suo interno è stata realizzata una scala elicoidale a servizio del moderno edificio che la sovrasta con i suoi dieci piani. Continuando verso settentrione, vi erano la torre S. Severo, demolita intorno al 1890 nell'ambito dei lavori del risanamento, la torre Sebeto e la torre Partenope che sporgeva per circa i due terzi del suo diametro di circa 20 metri dalla cortina muraria e costituiva un importante caposaldo difensivo. Da qui il tracciato cambiava direzione, compiendo una accentuata deviazione verso ovest, fino a Porta Capuana. Lungo tale parte di tracciato si trova la torre Gloria (fig. 4b) dal diametro di circa 12 m (40 piedi) il cui basamento scarpato è stato visibile fino al 1968. Essa mostra ancora integra la struttura di coronamento, con il cordone superiore, i beccatelli sagomati a doppia curva, gli archetti e i resti di merloni in piperno, anche se nel corso degli anni è stata sormontata da una costruzione di tre piani. La cortina tra le torri Aragona e Gloria fu demolita in occasione della realizzazione dell'attuale piazza Garibaldi: l'allineamento degli edifici tra la via Alfonso d'Aragona e il corso Garibaldi rispecchia la traccia planimetrica della antica geometria delle mura e del fossato.

In linea con la Torre Gloria è ubicata Porta Capuana [Pane 1975-77, II, 18-19; Rusciano 2002, 93-97, Pane, Russo 2012, 146], un vero e proprio arco di trionfo (fig. 4d), la cui ideazione è attribuita a Giuliano da Maiano, con due torri rotonde, quella della Virtù e quella dell'Onore. Fu realizzata in sostituzione della più antica porta che si trovava su di un lato di Castel Capuano e divenne il principale ingresso alla città, collegato da una nuova strada lastricata con la celebre Villa di Poggioreale [Visone 2016]. Agli inizi degli anni Quaranta del Novecento è stata oggetto di un intervento di restauro e liberazione dalle aggiunte sei-settecentesche [Amore 2002, 99-106; Pane Russo 2012, 15-163].

In corrispondenza di detta porta la murazione subiva un nuovo cambio di direzione, questa volta verso nord-est, fino a raggiungere la torre Sant' Anna, collocata a ridosso del convento di S. Caterina a Formello. Essa si presenta non allineata alla murazione; la sezione scarpata è ancora visibile, dal momento che proprio accanto ad essa vi è l'unico tratto del fossato ancora esistente.

Dalla torre Sant' Anna (fig. 4d) la murazione volgeva nuovamente verso nord seguendo una linea spezzata, ai vertici della quale furono realizzati quattro torrioni: quello della Duchesca (fig. 5a), che oggi presenta integra la struttura di coronamento con beccatelli, archetti e merloni; quelli di S. Efremo e di Sirena – di cui non restano che poche tracce inglobate in nuovi edifici – e quello di S. Michele (fig. 5b), che ha un diametro di circa 15 metri e presenta la base scarpata interrata e il coronamento costituito da un cordone al disopra del quale sono visibili i beccatelli e gli archetti a sostegno di un mensolone circolare. Di fianco a tale torre si apriva la porta S. Sofia, che presentava una struttura morfologicamente differente rispetto alle altre porte, essendo fiancheggiata da un solo torrione, probabilmente perché realizzata in un secondo tempo, per favorire l'accesso alla città alla popolazione che viveva nel borgo Sant'Antonio Abate. Le ultime due torri della murazione aragonese: quelle di S. Giovanni e del Salvatore (fig. 5c) sono oggi parte della caserma Garibaldi e sono state soprelavate con una struttura cilindrica dello stesso diametro (pari a circa 20 metri). Mostrano parte della zona scarpata, sulla quale gira un cordone a forma di toro e conservano il coronamento con beccatelli e archetti. Gli edifici realizzati a seguito della apertura dell'attuale via Rosaroll hanno in più punti inglobato i resti delle antiche mura, che in parte affiorano lungo le cortine murarie.

RAFFAELE AMORE

Conclusioni

Le strutture difensive di Napoli, castelli, mura, torri e fossati, sono state ampiamente studiate e illustrate: ripercorre la loro storia consente di descrivere le trasformazioni urbane del capoluogo partenopeo fino al XVIII secolo. Anche dopo la loro dismissione esse hanno contribuito alla definizione dei nuovi assetti urbani di alcune aree cittadine. In particolare, le strutture difensive realizzate nel periodo aragonese – grazie anche al loro precoce processo di riutilizzo, innescato con la concessione in enfiteusi delle mura e dei suoli adiacenti per l'edificazione privata – hanno avuto un ruolo determinante nel ridisegno della trama urbana a margine tra il tessuto edilizio consolidato e l'espansione ottocentesca verso oriente della città.



5. Le torri superstiti lungo via Cesare Rosaroll. 5a: Torre Duchesca. 5b: La Torre S. Michele. 5c: La Caserma Garibaldi con le torri S. Michele e S. Giovanni.

Per tale ragione tutta l'area a ridosso del percorso delle fortificazioni aragonesi dal Carmine a Foria, passando per porta Nolana e porta Capuana, rappresenta un vero e proprio palinsesto urbano, che conserva significative tracce di una stratificazione secolare, ma che presenta al suo interno anche zone caratterizzate da un diffuso degrado.

Ciò premesso, un'auspicabile opera di restauro di tale patrimonio di segni materiali e immateriali non può che inquadrarsi in una serie di scelte integrate che non si limitino ad interventi localizzati sui singoli elementi architettonici superstiti, ma che – in una visione ampia – associ a tali necessarie operazioni, scelte relative alla mobilità, alla integrazione sociale e finanche opere di sostituzione edilizia di edifici privi di valore e fortemente degradati, oltre che il restauro degli importanti complessi religiosi di Santa Caterina a Formiello, di San Giovanna a Carbonara, solo per citarne alcuni. Si tratta di complessi interventi a scala urbana per la cui realizzazione la Variante al Piano Regolatore Generale della città di Napoli del 2004 [Aveta 2009] sembrava aver individuato interessanti strategie operative.

Come è noto, la citata Variante è caratterizzata da una normativa di attuazione che prevede un ampio ricorso alla modalità dell'intervento diretto, salvo indicare particolari ambiti da assoggettare a pianificazione urbanistica esecutiva. In particolare, le zone in esame sono state inserite nell'ambito 22, *Mura nord-orientali*, che si sviluppa da Porta Capuana alla Caserma Garibaldi, inglobando i complessi di Santa Caterina a Formiello e di San Giovanni a Carbonara e nell'ambito 23, *Mura orientali*, che, invece, comprende la cortina edilizia lungo via Cesare Carmignano, piazza Nolana, piazza Guglielmo Pepe, nonché il piazzale della stazione della Circumvesuviana ed il sito dell'ex stazione della ottocentesca linea ferroviaria Napoli-Portici. Purtroppo, nonostante le linee principali di intervento fossero chiaramente definite negli articoli 153 e 154 delle Norme di Attuazione, l'Amministrazione Comunale non ha elaborato in questi anni i due auspicati piani esecutivi. Ad eccezione di un intervento di Recupero di Porta Capuana e di parte della murazione aragonese, compreso nel Grande Progetto Centro storico di Napoli valorizzazione del sito UNESCO, nessuna altra iniziativa è stata attuata.

Certo, «ricostruire l'immagine della cinta muraria» conciliando «episodi di epoche diverse», procedere al «disvelamento del fossato» e delle parti superstiti delle torri, restaurare e riutilizzare a fini pubblici i complessi di Santa Caterina e di San Giovanni a Carbonara (ambito 22), sistemare piazza Nolana e piazza Guglielmo Pepe, sistemare il *terminal* della Circumvesuviana, riqualificare l'ex stazione della ferrovia Napoli-Portici, riqualificare via Carmignano e le strade adiacenti (ambito 23), sono per citarne alcuni, sono obiettivi strategici di grande interesse che, però, per tramutarsi in un integrato piano di rigenerazione urbana necessitano di un grande sforzo conoscitivo, di un impegno progettuale significativo e di conseguenti risorse economiche. Purtroppo, le diverse amministrazioni comunali susseguitesi negli ultimi quindici anni non hanno potuto o non hanno voluto affrontare tale questione. Intanto, le condizioni di degrado fisico e sociale che caratterizzano i due ambiti sono inesorabilmente peggiorate, a tutto scapito della ricchezza e dei valori urbani ancora presenti.

Ci si augura che nel redigendo PUC del capoluogo partenopeo siano poste le basi affinché in tempi brevi si possa procedere a definire dei piani esecutivi capaci di indirizzare i necessari interventi. In assenza di un chiaro riferimento normativo, difficilmente le problematiche edilizie, urbane e sociali che caratterizzano le aree urbane ubicate lungo il percorso delle mura aragonesi potranno essere risolte. Solo un piano che preveda un articolato processo di restauro e rigenerazione urbana sarà possibile conservare quel che resta di un palinsesto dimenticato che altrimenti sarà irrimediabilmente e definitivamente cancellato dal degrado e da un sempre crescente malessere urbano e sociale.

RAFFAELE AMORE

Bibliografia

- AFFORTUNATO, A.R. (1997). *Dal Carmine alla caserma Garibaldi*, in *Mura e torri di Napoli*, a cura di L. Di Mauro, Napoli, Electa Napoli, pp. 9-14.
- AMORE, R. (2002). *Gino Chierici, fra teorie e prassi del restauro (1920-1960)*, Tesi di Dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Università degli Studi di Napoli Federico II, XIV ciclo, 2002, pp. 99-106.
- AVETA, A. (2009). *Restauro e rinnovamento del centro storico di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BRUNO, G. (2018). *Vivere a Napoli nel XVIII secolo: gli atti del Tribunale della Fortificazione, Acqua e Mattonata*, in «Società e Storia», n. 162, pp. 689-721.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE LA VILLE SUR-YLLON, L. (1893). *Il Castello del Carmine*, in «Napoli Nobilissima», vol. II, fas. XII, pp. 186-189.
- DE SETA, C. (1981). *Le città nella storia d'Italia: Napoli*, Bari-Roma, Laterza.
- DI MAURO, L. (1989). *Le mura inutili. L'aggressione dei napoletani alle mura nei secoli XVII e XVIII*, in *La città e le mura*, a cura di C. de Seta e J. Le Goff, Roma, Laterza.
- IORE, F.P., TAFURI, M. (1981). *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano, Electa.
- LEOSTELLO, J. (1484-1491). *Effemeridi delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484-1491)* di Joampiero Leostello da Volterra, Biblioteca Nazionale di Parigi ms. 414, *Fond Italien*, in Filangieri di Satriano, G., (1883-91). *Documenti per la storia, le arti e le industrie*, Napoli, Tip. dell'Accademia Reale delle Scienze, vol. I.
- PANE, R. (1968). *Le Effemeridi di Ioampiero Leostello*, in «Napoli Nobilissima», vol. VII, pp.77-85.
- PANE, R. (1975-77). *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità.
- PANE, A., RUSSO, V. (2012). *Le fortificazioni napoletane tra dismissione e valorizzazione (1860-1939)*, in «Storia Urbana» n. 136, pp. 123-163.
- PANE, A., TRECOZZI, D. (2017). *Le trasformazioni del contesto urbano di Castel Nuovo tra XIX e XX secolo. Programmi, progetti e realizzazioni dal decennio francese agli albori del regime*, in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, a cura di A. Aveta, Napoli, artstudiopaparo.
- PARISI, R. (2003). *Luigi Giura 1795-1864. Ingegnere e architetto dell'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.
- PICONE, R., ROSI, M. (1993). *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania. 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli.
- PIGNATELLI, G. (2006). *Napoli. Tra il disfar delle mura e l'innalzamento del muro finanziario*, Firenze, Alinea.
- RUSCIANO, C. (2002). *Napoli, 1484-1501. La città e le mura aragonesi*, Roma, Bonsignori Editore.
- RUFFO, V. (1789). *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, Michele Morelli.
- RUSCIANO, C. (2008). *Il castello dimenticato: nascita, declino e scomparsa del forte del Carmine*, in *Difese nel Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Amirante, M.R. Pessolano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 73-87.
- RUSSO, G. (1960). *La città di Napoli dalle origini al 1860*, Napoli, Società per il Risanamento di Napoli.
- RUSSO, G. (1966). *Napoli come città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- RUSSO, V. (2014). «La cura» del patrimonio costruito di uso pubblico. *Istituzioni, regolamenti e prassi a Napoli tra Cinque e Settecento*, in «Storia Urbana» n. 145, pp. 5-22.
- SANTORO, L. (1982). *Castelli angioini e aragonesi del Regno di Napoli*, Milano, Rusconi.
- SANTORO, L. (1984). *Le mura di Napoli*, Roma, Istituto Italiano dei Castelli.
- VISONE, M. (2016). *Poggio Reale rivisitato: preesistenze, genesi e trasformazioni in età vicereale*, in *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, a cura di E.Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti editore, pp. 771-798.

Questo volume accoglie le più recenti riflessioni attorno ai necessari fondamenti, teorici e di pensiero, nonché agli aspetti tecnici, artistici, tecnologici che portano a concepire la città e il paesaggio come palinsesto figurativo e fenomenologico. Città e paesaggio, infatti, continuamente soggetti a operazioni di cancellature e riscritture – in termini di progetto e restauro, di tutela e valorizzazione, di disegno e ridisegno – sono i testimoni visivi di come appare a noi il palinsesto oggi, grazie al connubio sempre più stretto fra tecnologie e strumenti di visione, in un’ottica proiettiva e trasformativa fortemente relazionale.

This volume contains the most recent reflections on the necessary foundations, theoretical and thought, as well as the technical, artistic, technological aspects that lead to conceiving the city and the landscape as a figurative and phenomenological palimpsest. City and landscape, in fact, continually subject to erasing and rewriting operations – in terms of project and restoration, protection and enhancement, design and redesign – are the visual witnesses of how the schedule appears to us today, thanks to the increasingly squeezed between technologies and tools of vision, in a highly relational projective and transformative perspective